A. Civ. 1 f 80

ARCHITEKTONIK

AUF

HISTORISCHER UND AESTHETISCHER GRUNDLAGE

VON

Dr. RUDOLF ADAMY,

DOZENT DER AESTHETIK UND ALLGEMEINEN KUNSTGESCHICHTE AN DER GROSS-HERZOGLICHEN TECHNISCHEN HOCHSCHULE ZU DARMSTADT.

ERSTEN BANDES | VIERTE ABTHEILUNG:

ARCHITEKTONIK DER RÖMER.

MIT 93 HOLZSCHNITTEN UND 15 ZINK-HOCHÄTZUNGEN.

HANNOVER 1883.

HELWING'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

TH. MIERZINSKY, KÖNIGL. HOFBUCHHÄNDLER.

Schlägerstrasse 20.

ARCHITEKTONIK

AUF

HISTORISCHER UND AESTHETISCHER GRUNDLAGE

VON

Dr. RUDOLF ADAMY,

DOZENT DER AESTHETIK UND ALLGEMEINEN KUNSTGESCHICHTE AN DER GROSSHERZOGLICHEN TECHNISCHEN HOCHSCHULE ZU DARMSTADT.

ERSTER BAND:

ARCHITEKTONIK DES ALTERTHUMS.

I. Die Architektur als Kunst.
II. Architektonik des orientalischen Alterthums.
III. Architektonik der Hellenen.
IV. Architektonik der Römer.

HANNOVER 1883.

HELWING'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

Th. Mierzinsky, königl. Hofbuchhändler.

Schlägerstrasse 20.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

ARCHITEKTONIK

DER

RÖMER

VON

Dr. RUDOLF ADAMY,

DOZENT DER AESTHETIK UND ALLGEMEINEN KUNSTGESCHICHTE AN DER GROSSHERZOGLICHEN TECHNISCHEN HOCHSCHULE ZU DARMSTADT.

MIT 93 HOLZSCHNITTEN UND 15 ZINK-HOCHÄTZUNGEN.

HANNOVER 1883.

HELWING'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

TH. MIERZINSKY, KÖNIGL. HOFBUCHHÄNDLER.

Schlägerstrasse 20.

Druck von Auguſt Grimpe in Hannover.

VORWORT.

Die Herausgabe der vorliegenden vierten Abtheilung der Architektonik erlitt wegen mehrmaliger Krankheit des Verfaſſers eine längere Verzögerung. In Folge deſſen konnten die Reſultate des epochemachenden Werkes »Geſchichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji« von Mau (Berlin 1882) noch nachträglich kurze Erwähnung finden. Zur Einfügung des ſiebenten Kapitels: »Die römiſche und helleniſtiſche Architektur« entſchloss der Verfaſſer ſich gleichfalls erſt nach druckfertiger Vollendung des Manuſkriptes. Die Erweiterung, welche dieſe Abtheilung hierdurch erfahren, wird wohl dem Zuſammenhange des Ganzen zu gute kommen.

Da die dem erſten Bande zugedachten Farbendrucke noch nicht vollendet werden konnten und mehrfache Wünſche nach Herausgabe dieſer Abtheilung laut wurden, ſo wird der Verleger im Einverſtändniſs mit dem Verfaſſer in einem beſonderen Hefte und in hiſtoriſcher Anordnung eine bildliche Ueberſicht über die Anwendung der Farbe in der Architektur geben.

Darmſtadt, *im September 1882.*

Der Verfaſſer.

INHALTS-UEBERSICHT.

Erſtes Kapitel . . . . . Seite 1—13.

Land und Volk der Italer.

Die hiſtoriſchen Bedingungen zu Rom's Entfaltung. Einfluſs des italiſchen Landes. Die italiſchen Urſtämme. Die hiſtoriſchen Stämme. Die Etrusker und Hellenen. Reſultat des Einfluſſes des Landes.

Zweites Kapitel . . . . . Seite 14—58.

Geiſtesrichtung und Architektonik der Etrusker.

Allgemeiner Charakter der Etrusker. Praktiſche Geiſtesrichtung der Etrusker. Verfaſſung. Luxus. Schwelgereien. Stellung der Frauen. Das Wahrſagen. Die Religion. Abhängigkeit von den Hellenen. Rückblick. — Das Kunſtprinzip der Etrusker. Die Kunſtinduſtrie. Maleriſcher Zug der etruskiſchen Kunſt. Konſtruktionsweiſen. Der Polygon- und Quaderbau. Das Gewölbe. Thorbogen. Gräber. Denkmale. Säulenbauten. Zuſammenhang der etruskiſchen Formen mit orientaliſchen und helleniſchen. Der etruskiſche Tempelbau. Das etruskiſche Wohnhaus. Reſultat der Betrachtung.

Drittes Kapitel . . . . . Seite 59—77.

Rom.

Die Römer als Ackerbauer. Praktiſche Richtung des römiſchen Lebens. Soziale Verhältniſſe. Veränderungen in denſelben. Die Religion. Das Bürgerthum. Der Pomp. Härte der Geſinnung. Werth des äſthetiſchen Gefühls. Die Architektur als römiſche Kunſt.

Viertes Kapitel . . . . . Seite 78—91.

Hellas und Rom.

Die Philoſophie als zerſetzende Kraft helleniſchen Lebens. Allmähliche Veränderungen des helleniſchen Gemüthslebens. Uebergang zum Weltbürgerthum. Das neue Kunſtprinzip. Allmählicher Sieg des helleniſchen Geiſtes. Verbindung helleniſchen und römiſchen Weſens. Differenz zwiſchen helleniſcher Form und römiſchem Inhalt. Der eklektiſche Charakter der römiſchen Architektur. Zähigkeit des antiken Ideals.

Fünftes Kapitel . . . . . Seite 92—106.

Konſtruktion und Kompoſition.

Mangel an Gewölbebauten helleniſtiſcher Zeit. Eklektizismus in der Konſtruktion. Mangel an hiſtoriſcher Entwicklung. Die gebräuchlichſten Konſtruktionen.

Ziegelſteinverbände. Quaderbau. Verblendung mit Ziegelſteinen. Der Gewölbebau. Zuſammenhang der Konſtruktion und Kompoſition.

Sechſtes Kapitel . . . . . Seite 107—164.

Die architektoniſche Formenſprache der Römer.

Entſtehung des Naturalismus. Einfluſs des Naturalismus auf das äſthetiſche Gefühl. Die doriſche Ordnung. Die joniſche Ordnung. Die korinthiſche Ordnung. Das kompoſite Kapitäl. Sogenannte toskaniſche Ordnung. Einzelne Mängel. Die flachen Decken. Zuſammenhang der eigentlichen römiſchen Architektonik mit der helleniſtiſchen. Verbindung des Quaderbaues mit den helleniſtiſchen Kunſtformen. Aeſthetiſche Ausbildung des Quaderbaues. Die Silhouette der römiſchen Bauten. Vorherrſchen der Horizontalen. Halbſäulen und Pilaſter an den Façaden. Geſimſe. Würfelartiger Unterſatz der Säulen. Verkröpfung. Profilierung des Bogenrahmens. Der Schluſsſtein. Bedeutung des römiſchen Façadenbaues. Fehler in demſelben. Die Innenarchitektur. Das Gewölbe. Aeſthetiſche Löſung des Gewölbebaues. Innere Ausſtattung der römiſchen Monumentalbauten. Ueberhandnehmende Willkür in der Formengebung. Ornamentik.

Siebentes Kapitel . . . . . Seite 165—195.

Die römiſche und helleniſtiſche Architektur.

Die Mittelglieder zwiſchen helleniſcher und römiſcher Kunſt. Charakter der helleniſtiſchen Architektur. Verwandtſchaft der helleniſtiſchen und römiſchen Technik. Die helleniſtiſchen Kunſtformen. Lockerung im Syſtem des Tempelbaues. Helleniſtiſcher Niſchen- und Apſidenbau. Rundbauten. Die helleniſtiſche Profanarchitektur. Reſultat der Betrachtung.

Achtes Kapitel . . . . . Seite 196—300.

Die Gebäudearten im Einzelnen.

Verdienſte der Römer in der Raumſchöpfung. *I. Die öffentlichen Bauten.* a. Die Tempel. Orientierung der Tempel. Anwendung der Lehre vom Templum beim Grundriſs. Aeſthetiſche Würdigung des rechteckigen Grundriſſes der römiſchen Tempel. Das Innere des rechteckigen Tempels. Der Opferaltar. Die Rundtempel. Der Veſtatempel zu Tivoli. Das Pantheon in Rom. — b. Das Forum und die Baſilika. Die Städtegründung. Das Forum. Das Forum zu Pompeji. Das Forum romanum. Die Kaiſerfora. Die Baſilika. Die Baſilika zu Pompeji. — c. Theater, Amphitheater, Circus. Das helleniſche Theater. Das Odeion. Das römiſche Theater. Das groſse Theater in Pompeji. Der Circus. Das Stadion der Hellenen. Das Amphitheater. — d. Die Thermen. Die Paläſtra der Hellenen. Die Thermen der Römer. — e. Die Denkmäler. Die Triumphbogen. Die Ehrenſäulen der Caeſaren. Die Grabdenkmäler. — *II. Die privaten Bauten.* Das altitaliſche Wohnhaus. Das helleniſtiſche Wohnhaus. Das ſpätere italiſche Wohnhaus. Die Wanddekorationen. Die Moſaikmalerei. Die Villen. Die Kaiſerpaläſte.

Schluſs . . . . . Seite 301—305.

VERZEICHNISS DER ABBILDUNGEN.

Seite

1. Semeléſpiegel 28
2. Malerei aus einer kampaniſchen Grotte 29
3, 3A — 3D. Etruskiſches Mauerwerk 32, 33
4. Thor von Volterra 38
5. Grabkammer zu Cervetri 40
6. Gräber von Caſtel d'Aſſo. Umrahmung einer Thür 42
7. Theil einer Grabfaçade von Norrhia 42
8. Tumulus von Tarquinii 43
9. Säule von Volci 44
10. Sepulkral-Relief einer chiuſiniſchen Stele 45
11. Aufriſs eines etruskiſchen Tempels (Skizze) 48
11A. Grundriſs eines etruskiſchen Tempels 49
12. Grab von Corneto 55
13. Etruskiſcher Thonſarg 56
14. Palmetten-Ornament von einer cäcitiſchen Bronze 57
15, 16. Römiſche Ziegelſteinverbände 96
17. Mit Ziegelſteinen verblendetes Emplekton 97
18. Gewölbe mit Steinſchale 100
19. Gewölbe mit Zellenbogen 100
Kreuzgewölbe (Note) 101
20. Konſtruktion der Kuppel des Pantheons 102
21. Kaſſettenbildungen 103
22. Tempel zu Cori 111
22A. Details zu Fig. 22 112
23. Grundriſs zu Fig. 22 112
24. Zu Fig. 22 113
25. Kapitäl und Gebälk vom Tempel der Fortuna virilis zu Rom 115
26. Kapitäl, Gebälk und Geſims vom Tempel des Antoninus und der Fauſtina in Rom 119
27. Römiſch-korinthiſches Gebälk und Geſims 120
28. Kranzgeſims vom Tempel der Dioskuren 121
29, 30, 31. Kranzgeſims vom Tempel der Dioskuren 122
32, 32A, 32B. Römiſche Phantaſiekapitäle 123, 124

Seite

33. Kapitäl vom Triumphbogen des Titus 125
34. Kapitäl aus der Gladiatorenkaſerne zu Pompeji 127
35. Kapitäl von Albano 128
36, 37. Quadermauerwerke 134, 135
38. Theil vom Aeufseren des ſog. Coloſſeums 142
39. Vom ſog. Coloſſeum 143
40, 40A. Pilaſterkapitäle 144, 145
41. Verkröpfung 147
42. Grundrifs der Baſilika des Conſtantin und Maxentius 156
43, 43A. Römiſche Ornamente 159
44. Baſis mit Ornamenten 159
45. Von der ſog. Florentiner Tafel. (Relief in Marmor) 162
46. Roſette von einer römiſchen Felderdecke 162
47. Ioniſches Kapitäl vom Ptolemaiion auf Samothrake 175
48. Seitenanſicht von Fig. 47 176
49. Antenkapitäl vom Ptolemaiion auf Samothrake 177
50. Antenkapitäl von der Korenhalle des Erechtheions 178
51. Grundrifs des ſog. neuen Tempels auf Samothrake 184
52. Mauſoleum zu Halikarnafs 193
Das Himmelstemplum (Note) 200
53. Grundrifs des Tempels des Antoninus und der Fauſtina 205
54. Grundrifs des Tempels der Fortuna virilis 206
55. Vorderanſicht des Tempels des Antoninus und der Fauſtina 207
56. Seitenanſicht des Tempels des Antoninus und der Fauſtina 208
57. Architravſoffitte vom Tempel des Antoninus und der Fauſtina 209
58. Ruinen des Veſtatempels zu Tivoli 212
59. Reſtaurierte Anſicht des Veſtatempels zu Tivoli 214
60. Grundrifs des Tempels der Veſta (und Sibylla) zu Tivoli 215
61. Der Veſtatempel zu Tivoli mit Umgebung 216
62. Thür, Kaſſettenbildung und Stück der Anſicht des Veſtatempels von oben 217
63. Durchſchnitt des Veſtatempels zu Tivoli 218
64. Profile des Thür- und Fenſterrahmens vom Veſtatempel zu Tivoli 219
65. Grundrifs des Pantheons 220
66. Aeufsere Anſicht des Pantheons 222
67. Innere Anſicht des Pantheons (nach Adler) 225
68. Innere Anſicht des Pantheons (nach Iſabelle) 225
69. Grundrifs des Forums zu Pompeji 230
70. Grundrifs des grofsen Theaters in Pompeji 242
71. Durchſchnitt des grofsen Theaters in Pompeji 243
72. Skenenfaçade des grofsen Theaters in Pompeji 245
73. Circus des Maxentius (Grundrifs) 248
74. Stadion zu Olympia (Grundrifs) 250
75. Das Flaviſche Amphitheater (Grundrifs) 252
76. Theil des Inneren des Flaviſchen Amphitheaters 253
77. Palaeſtra und Gymnasion zu Olympia 256
78. Grundrifs der älteren Thermen zu Pompeji 259
79. Deckenwölbung des Tepidariums 264

Seite

80. Die Thermen des Caracalla (Grundrifs) 266
81. Die Thermen des Caracalla (Reftaurierte perfpekt. Anficht) 268
82. Saal (*C*) aus den Thermen des Caracalla 270
83. Der Triumphbogen des Conftantin 272
84. Grabmal zu Petra 276
85. Grabmal zu St. Remy 278
86. Schema eines altitalifchen Wohnhaufes 282
87. Schema eines helleniftifchen Wohnhaufes nach Vitruv 283
88. Schema eines italifchen (pompejanifchen) Wohnhaufes 286
89. Grundrifs eines primitiven pompejanifchen Wohnhaufes 289
90. Grundrifs eines palaftartigen pompejanifchen Wohnhaufes (der casa del Fauno) 290
91. Das Haus des Panfa zu Pompeji (Durchfchnitt) 291
92. Wanddekoration aus Pompeji 296
93. Mofaikfchwelle 297

Vierte Abtheilung.

ARCHITEKTONIK DER RÖMER.

Land und Volk der Italer.

Der Mittelpunkt des Schauplatzes der Geschichte der antiken Welt, jenes Schauplatzes, welcher sich um den mehr verbindenden als trennenden grofsen Busen des Ozeans, um das mittelländische Meer, lagert, wird in dem fortlaufenden Wechsel des Völkerlebens immer weiter nach Westen verrückt, und während die älteste Zeit uns den Ausgangspunkt der Kultur sogar im Innern Asiens und im Nillande suchen liefs, wurden wir mit der Betrachtung der hellenischen Architektonik auf das rastlos bewegte und eben so rastlos zum Leben bewegende Meer verwiesen, welches sich mit seinen Buchten tausendfältig in die kleine Halbinsel der Hellenen eindrängt. Ihrem Mittelpunkte nach noch weiter nach Westen vorgerückt, nimmt die Geschichte des Alterthums in Italien, der mittelsten der drei grofsen südeuropäischen Halbinseln, noch einmal einen glänzenden Aufschwung durch Thaten, die alles bisher Dagewesene an imponierender Gröfse und erschütternder Kraft übertreffen, um alsdann mit der Verlegung des Schwerpunktes des Völkerlebens vom Mittelmeer nach den nördlicheren Ländern des europäischen Festlandes und den Küsten des atlantischen Ozeans nur in den freilich bedeutungsvollen Nachwirkungen ihrer Thaten noch fortzuleben.

In Rom konzentriert der Geist des Alterthums noch einmal seine ganzen Kräfte zu welterschütternden Thaten, um, nachdem

er mit einem Romulus dieſe neue und vielleicht die bedeutendſte Aera ſeines Seins begonnen, auch mit einem Romulus, aber einem ſchwachen zitternden Kinde, zu Grunde zu gehen. Doch von dieſem traurigen und kläglichen Ende jener Weltherrſchaft zu reden, iſt hier noch nicht der Platz; vielmehr iſt es unſere Aufgabe, kurz zu unterſuchen, welche Verhältniſſe den Namen Roms zu dem bewundertſten und zugleich zu dem gefürchtetſten des Alterthums zu machen vermochten, ſo daſs die Nachwirkung dieſer Bedeutung durch den Sitz des Pontifikats in Rom noch bis zu dieſer Stunde ſich zu erhalten vermocht hat.

Die hiſtoriſchen Bedingungen, unter denen der italiſche Geiſt zu weltbedeutender Macht ſich entfalten konnte, ſind denen des helleniſchen nicht unähnlich. In Rom entwickelte die Kultur der vorausgegangenen Völker ſich weiter oder verſchmolz ſich zu einem neuen Ganzen, welches, von friſch belebenden, bis dahin fremd gebliebenen Elementen durchſetzt, unter entſprechend günſtigen Verhältniſſen einer beſonderen Entwicklung fähig wurde. Die Errungenſchaften ſemitiſcher und ägyptiſcher Kultur fanden auf der apenniniſchen Halbinſel nicht minder Eingang, als ſpäter und zum Theil noch gleichzeitig die der helleniſchen, ſo daſs das weltbeherrſchende Rom nur als zentraler Ausdruck dieſer ſchon in früheſter Zeit thätigen Einflüſſe erſcheint. Von den Phönikern wiſſen wir, daſs ſie als kühne Seefahrer das ganze Mittelmeer durchſchweiften und überall, wo ihnen ein Küſtenplatz geeignet ſchien, ihre Handelskolonien gründeten. Ihnen folgten von den Griechen ſchon früh vorzugsweiſe die nicht minder kühnen Ioner, deren übervölkerte Städte und Staaten den jüngeren Ueberſchuſs nach Italien hinüberſandten, von wo aus ſich alsdann ein reger Handelsverkehr mit dem Mutterlande entwickelte. Aegyptiſche Kultur aber muſste ſchon durch dieſe auch im Nildelta, wie wir geſehen haben[1]), heimiſchen

---

[1]) Vergl. Abthlg. III. Hellas. S. 19.

Hellenen nach Italien gebracht werden, wenn wir nicht zugleich die ſtrenge Abgeſchloſſenheit des ägyptiſchen Landes, wie man ſie bisher anzunehmen pflegte, zu Gunſten eines allgemeinen gegenſeitigen Austauſches des durch Handel und Wandel und in den Wiſſenſchaften Errungenen aufzugeben Veranlaſſung gehabt hätten. Das italiſche Volk war der letzte Keim, welcher vom Weltgeſchick in die Erde des antiken Lebens hineingeſenkt wurde, und als ſolcher nahm es alle jene Säfte in ſich auf, welche ihm von der Kultur der vorausgegangenen erſterbenden und ſich zerſetzenden Völker als befruchtende und treibende Kraft zugeführt wurden, wie der friſch aufſproſſenden Pflanze die verwitterten, aber fruchttreibenden Reſte des vorausgegangenen vegetabiliſchen Lebens.

Nach dieſer Richtung hin kann über den Urſprung des römiſchen Geiſteslebens nicht der geringſte Zweifel herrſchen. Nur die Frage bedarf einer Löſung, weshalb denn gerade Rom und nicht eine andere Stadt der damaligen Kulturwelt zu jener weltumfaſſenden Bedeutung gelangte, und weshalb Rom gerade dieſe und keine andere Kulturentfaltung gefunden hat oder, kurz geſagt, welche innere Bedingungen das italiſche Volk der damaligen Welt entgegenbrachte, um ſich zu jener politiſchen und geiſtigen Macht zu entfalten. Bei unſeren früheren Erörterungen über dieſe inneren Bedingungen des Völkerlebens nahmen wir vorzugsweiſe auf zweierlei Rückſicht: auf die ſichtlich hervortretenden, wenn auch in ihren äuſserſten Gründen nicht mehr erkennbaren Uranlagen und auf die Zufälligkeiten des Landes, welches dem betreffenden Volke zu Theil geworden war. Die Frage, ob nicht die Natur auch hinſichtlich jener Uranlagen urſprünglich entſcheidend geweſen ſei, wie ſie in neueſter Zeit aufgetaucht und auch keineswegs verneint worden iſt [1]), müſſen wir hier auf ſich

---

[1]) Vergl. hierüber Otto Henne-Am Rhyn »Die Geſetze der Kultur« in »Unſere Zeit«, Jahrgang 1881. 11. Heft, woſelbſt es mit Hinſicht auf dieſen wichtigen Gegenſtand der Kulturgeſchichte heiſst: »Da die kör-

beruhen laſſen, obgleich ſie auf dem Gebiete der Kulturgeſchichte der Menſchheit von ergiebiger Bedeutung für manches pſychologiſche Problem werden könnte, und zu einer genügenden Beantwortung iſt ja auch das Gebiet der Wiſſenſchaft, welche hauptſächlich zur Löſung dieſer Frage berufen ſein dürfte, die vergleichende Sprachkunde, noch zu jung und in ſich ſelbſt noch zu widerſpruchsvoll, als daſs ein Verſuch nach dieſer Richtung hin hier von Erfolg gekrönt ſein könnte. Wir begnügen uns daher damit, die Vorbedingungen zu der beſonderen Entfaltung des italiſchen Geiſtes- und vorzüglich auch des Gemüthslebens auf die beſondere Beſchaffenheit des Landes und auf deſſen Einfluſs auf die erkennbaren Stammesanlagen zu beſchränken.

An den ſüdweſtlichen Theil der Alpen, die in der Geſtalt eines Halbmondes Italien von den nördlichen Ländern beſtimmt abgrenzen, ſchlieſst das Gebirge der Apenninen an, welches, zuerſt der Biegung der Küſte nach Oſten zu folgend, ſich allmählich von dieſer weſtlichen Seite der Halbinſel loslöſt und der öſtlichen, vom adriatiſchen Meere beſpülten, zuwendet. Dieſer Gebirgszug, welcher ſich mit ſeinen höchſten Gipfeln kaum bis zur Region des ewigen Schnees erhebt, bildet die Nordgrenze des hiſtoriſchen Italiens. Denn die geographiſch nicht zu dem eigentlichen Italien gehörige Poebene wird erſt in ſpäterer Zeit mit dem Geſchicke Roms verflochten. Nachdem der Gebirgszug in den Abruzzen der italiſchen Oſtküſte ſich genähert hat, ſetzt er ſich in ſüdlicher Richtung fort, ſpaltet ſich ſpäter in einen flacheren ſüdöſtlichen und einen ſteileren ſüdlichen und wird endlich die Veranlaſſung zur Bildung zweier kleinerer Halbinſeln, an deren weſtliche, nur durch eine ſchmale Meeresenge getrennt, die

---

perlichen Unterſchiede zwiſchen verſchiedenen Völkern und Völkergruppen Folgen der geographiſchen Lage und des Klima's der Länder ſind, in welchen ſich dieſe Abtheilungen der Menſchheit niedergelaſſen, ſo müſſen es auch dieſe Urſachen ſein, welche die verſchiedenen Grade der Kultur hervorrufen, weil ja im Groſsen und Ganzen die ſchönere körperliche Erſcheinung mit der höheren Kultur Schritt hält.«

Inſel Sizilien ſich anſchlieſst, deren Gebirge auch ihrem Charakter nach nur eine Fortſetzung der eigentlich italiſchen ſind. Dort wie hier ſind auch dieſelben vulkaniſchen Spuren zu erkennen und dieſelben vulkaniſchen Kräfte ſind im Aetna und im Veſuv noch in Thätigkeit.

Die begünſtigteſte Seite der italiſchen Halbinſel iſt die weſtliche. Denn während im nördlicheren Theile das Gebirge ziemlich nahe an das öſtliche Ufer herantritt und die apuliſche Ebene eine einförmige Fläche mit geringer Strom- und Küſtenentfaltung iſt, ſind an der Südküſte ausgedehnte Niederungen und iſt die von gröſseren Landſchaften eingenommene Weſtſeite mit bedeutenden Strömen bedacht, welche ihre Gewäſſer aus den Apenninen gewinnen. Unter ihnen iſt der Tiber der bedeutendſte. Die im Innern öde ſiziliſche Inſel hat einen breiten Rand herrlichen Küſtenlandes und ſchlieſst ſich in anderen Verhältniſſen der italiſchen Halbinſel eng an.

Werfen wir von Italien einen Blick auf die gegenüber liegende Halbinſel der Hellenen, ſo ſpringt der Unterſchied in der geographiſchen Bildungsweiſe ſofort in die Augen. Hellas wendet ſein Antlitz dem Oſten zu, Italien dem Weſten. Dort zerſtückelt das Meer ſelbſt den Kern der Halbinſel, hier dringt ein feſter ungegliederter Streifen, noch gerade breit genug, um verſchiedenen Völkerſtämmen auch neben einander Platz zu gewähren, weit in das Meer hinein; dort reiht ſich Inſel an Inſel, welche die Wanderluſt zu kühnen Thaten reizen, hier begleiten wenige kaum nennenswerthe Inſelchen den Saum der Küſte; dort bilden ſich nur kleine, von Gebirgen umſchloſſene Landſchaften, hier verhältniſsmäſsig groſse fruchtbare Niederungen und kräuterreiche Bergabhänge; dort treibt in Folge deſſen die Ueberzahl in den kleinen Diſtrikten zur Auswanderung über das Waſſer, hier drängt ſie entweder zur Eroberung benachbarter Gebiete oder zu einer rationelleren Ausnutzung des vorhandenen Bodens. Dieſe Gegenſätze haben bei der gemeinſamen ſüdlichen Lage dieſer Halbinſeln in der That differenzierend auf ihre

Bewohner, die ja ihren Hauptbeſtandtheilen nach Stammesverwandte ſind [1]), eingewirkt, wie wir dieſes weiter unten noch eingehender beſprechen werden.

Der landſchaftliche Charakter des älteſten Italien war ein weſentlich anderer als der des heutigen. Denn nicht die Natur hat Italien, ſo zu ſagen, zu einem einzigen groſsen fruchtbringenden Baumgarten gemacht, ſondern eine ſiebenundzwanzighundertjährige Pflege der es bewohnenden Völker. Die heutige Forſchung giebt uns die überraſchende Ueberzeugung, daſs Italien einſt auf ſeinen Höhen mit weiten unwirthbaren Wäldern bedeckt war, die aus Nadelhölzern, aus Buchen und Eichen beſtanden, und daſs in den Thälern und an den Abhängen vorzugsweiſe Viehzucht betrieben und in den fruchtbareren Theilen auch Getreide in groſsen Maſſen gezogen wurde. Wenn aber auch der ſüdliche Himmel eine Umgeſtaltung des Landescharakters, der Italien zu einem der ſchönſten Länder des Südens gemacht hat, begünſtigte, ſo iſt doch das Hauptverdienſt der menſchlichen Pflege zuzuſchreiben, die ihm ſeit den älteſten Zeiten zunächſt durch Anſiedelung ausländiſcher Kolonien, ſodann durch die Beziehungen des herrſchenden Roms zum Auslande zu Theil wurde. Nachdem der Feigenbaum, der Weinſtock und die Olive Eingang gefunden hatten, wurden die Gartenwirthſchaft und Terraſſenkultur mehr und mehr in Italien eingeführt, die dieſem Lande endlich den Charakter aufgedrückt haben, den es uns heute zeigt. Der Orient lieferte neue Nutz- und Zierpflanzen, Myrthen- und Lorbeerbäume fanden ſchon zur Zeit der Diadochen weite Verbreitung, Granatapfelbaum, Palme und Zypreſſe wurden eingeführt; ihnen folgte die Pinie und mit Lucullus die Kirſche. Die Zitrone iſt erſt mehrere Jahrhunderte nach Chriſtus einheimiſch geworden. Andere heutzutage von groſser Wichtigkeit gewordene Früchte, wie die Pomeranze, der Reis und Mais, haben erſt im Mittelalter Eingang gefunden. Kurzum, gerade

---

[1]) Vergl. Abthlg. III. Hellas. S. 15.

die Gewächse, welche für die ſüdliche Phyſiognomie des heutigen italiſchen Landes entſcheidend geworden ſind, ſtammen nachweislich alle aus fremden und zum Theil den entfernteſten Ländern und ſind in ihrem Fortbeſtande nur durch die eine Umgeſtaltung des Klima's bewirkende Entwaldung und die ſorgfältigſte Pflege, wie ſie allein bei der im Alterthum ſo umfangreichen Sklavenwirthſchaft möglich war, dem Lande als heimiſches Eigenthum geſichert worden. Der Schaden, welcher diesem durch eine rückſichtsloſe Entwaldung andererſeits zugefügt iſt, wovon die kahlen Bergketten, die fieberhauchenden pontiniſchen Sümpfe und die öde Campagna um Rom noch heute ein trauriges Zeugniſs ablegen, kann gegenüber dieſen gewaltigen Erfolgen einer raſtlos ſchaffenden Kultur kaum in Betracht gezogen werden.

Dieſes in den älteſten Zeiten einen harten Kampf um's Daſein erheiſchende Land erhielt im Laufe der Geſchichte eine wechſelnde Bevölkerung, über deren älteſte Theile auch die neueſte Forſchung noch kein genügendes Licht zu verbreiten vermocht hat. Die Sprachforſchung läſst uns drei italiſche Urſtämme annehmen: den iapygiſchen, den etruskiſchen und den eigentlich italiſchen.[1]) Ueber die Iapyger ſind wir am wenigſten unterrichtet, und die im Südoſten Italiens aufgefundenen Inſchriften haben ſogar noch nicht einmal entziffert werden können. Die Annahme, daſs dieſes Volk mit den Hellenen verwandt geweſen ſei, findet jedoch in einigen Lauten ſeiner Sprache und durch den Umſtand ſeiner raſchen Helleniſierung einige Wahrſcheinlichkeit. Für uns iſt dieſer Stamm von keiner Bedeutung, und wir können daher über ihn hinweg direkt zu dem eigentlich italiſchen und dem etruskiſchen Element übergehen.

Der italiſche Volksſtamm nahm in den Anfängen hiſtoriſchen Lebens die Mitte Italiens ein, von welcher die Weltherrſchaft

---

1) Mommſen, Römiſche Geſchichte. I. Bd. 3. Aufl. Berlin 1861. S. 10. Näheres vergleiche bei Müller, Die Etrusker, bearbeitet von W. Deecke. Stuttgart 1877.

ihren Ausgangspunkt genommen hat. Er gehörte zweifellos der indogermaniſchen Völkerfamilie an und iſt als identiſch mit jenem Zweige derſelben anzuſehen, der ſich vermuthlich erſt in Phrygien von den verbrüderten helleniſchen Ariern trennte.[1]) Auf dieſem unſtreitig durch manche fremde Kulturelemente beeinflufsten Volke beruht die eigentliche Geſchichte Italiens. Es theilte ſich in zwei Hauptſtämme, von denen der eine, weſtliche, die Latiner, der andere, öſtliche, die Umbrer mitſammt den Marſern, Samniten und anderen Stämmen umfaſst. Die letzteren ſind von geringerer Bedeutung. Der Sprache und im Allgemeinen auch ihrer hiſtoriſchen Bedeutung nach verhalten beide ſich ähnlich zu einander wie in Hellas die Ioner zu den Dorern.

Das Bewuſstſein der urſprünglichen Stammesverwandtſchaft zwiſchen dieſen Italern und den Hellenen ſcheint beiden Völkern entweder niemals ganz abhanden gekommen oder doch ſchon früh wieder aufgetaucht zu ſein. Denn die Italer bezeichneten die Hellenen mit dem Worte Graii oder Graici, dieſe aber jene mit dem Worte Ὀπικοί, welches auf die Iapyger und Etrusker jedoch keine Anwendung fand.[2]) Als ausgemacht kann hinſichtlich des Sprachverhältniſſes der verſchiedenen italiſchen Völker gelten, daſs das Sikuliſche eine Schweſterſprache des Griechiſchen oder Pelasgiſchen, daſs das Latein aus dem Sikuliſchen und einem Idiom der unterworfenen oder verdrängten ſogenannten Aboriginer entſtanden und daſs das von den ausgewanderten ſabiniſchen Stämmen geſprochene Oskiſch dem Latein in ſeinen beiden Theilen verſchwiſtert iſt.[3]) Daraus ergiebt ſich von ſelbſt das Verhältniſs dieſer Stämme zu einander und zu den Hellenen.

Durchaus verſchieden von dieſen Stämmen des alten italiſchen Landes iſt das Volk der Etrusker, welches ſich ſelbſt nach Dionyſios die Ráſener nannte. Gegenüber ihren ſüdlichen latiniſchen Nachbarn zeigten ſie in Sprache und Nationalität, wie

---

[1]) Abthlg. III. Hellas. S. 15.
[2]) Mommſen a. a. O. S. 13.
[3]) Müller a. a. O. Bd. I. S. 36.

Müller ſagt [1]), eine ſcharf beſtimmte Eigenthümlichkeit, und das Wort des Dionyſios, das Tuskiſche Volk ſtimme mit keinem andern in Sprache und Sitte überein, muſs ſelbſt gegenüber den gelehrten Corſsen'ſchen Unterſuchungen [2]), welche auf eine enge Verwandtſchaft der Etrusker mit den italiſchen Stämmen hinauskommen, beſtehen bleiben. Demgemäſs haben wir die Etrusker oder Ráſener als ein italiſches Urvolk zu betrachten, deſſen Sprache mit der helleniſchen urſprünglich nichts gemein hat. Wenn wir aber dennoch bei ihnen ſchon früh helleniſche Bildung und ſogar in der Kunſt bedeutſame Anklänge an die der Hellenen finden, welche es als ausgemacht gelten laſſen können, daſs ſchon früh eine Verbindung zwiſchen den beiden bedeutendſten Halbinſeln der europäiſchen Kultur beſtanden habe, ſo iſt die Urſache der groſsen Empfänglichkeit der Etrusker für dieſe fremdländiſchen Einflüſſe eben darin zu ſuchen, daſs ſie ſelbſt eine umfaſſende Bildung nicht beſaſsen und zur Entfaltung ihrer Anlagen eines Anſtoſses von auſsen bedurften, der ihnen durch die helleniſchen Kolonien zu Theil wurde. Sie ſelbſt blieben jedoch auch in der Eigenthümlichkeit ihres Charakters nicht ohne bedeutenden Einfluſs auf das nationale Leben der ſpäteren Römer.

Beſtand demgemäſs die Bevölkerung des alten Italiens vorzugsweiſe aus zwei Elementen, die ſich gegenſeitig beeinfluſsten, aus Ariern und Urbewohnern, von denen die erſteren das gemeinſame Erbe der Kultur ihrer Völkergruppe aus dem Innern Aſiens und aus Phrygien mit in die neue Heimath brachten, ſo erhielt dieſe Kultur einen weiteren und ſehr erheblichen Zuwachs durch die Errungenſchaften der Völker, welche ſich an den Küſten anſiedelten, vorzugsweiſe aber durch die des helleniſchen Geiſtes, und es iſt als feſtſtehend zu betrachten, daſs ſchon die älteſte Zeit in kaum minder hohem Grade als die ſpätere von den Früchten helleniſcher Geiſtesarbeit zehrte. Ein eigenthüm-

---

[1]) Müller a. a. O. S. 64.

[2]) Corſsen, Ueber die Sprache der Etrusker. 2. Bd. Leipzig 1874.

liches Kulturelement aber vermiſchte ſich ebenſo früh mit dieſen, und es iſt eben dieſes Kulturelement, welches wir als ſpezifiſch italiſch oder etruskiſch bezeichnen müſſen und deſſen Urſprung wir vorzugsweiſe in der beſonderen Beſchaffenheit des italiſchen Landes zu ſuchen haben. Bot nämlich die apenniniſche Halbinſel insbeſondere in ihrer langgeſtreckten weſtlichen Küſte die Gelegenheit zur Entwicklung eines See- und Handelsverkehrs, ſo war jene doch nicht reich genug gegliedert, um auf die weiter im Lande wohnenden Völker von nachhaltigem Einfluſs zu ſein. Hier aber waren fruchtbare Ebenen und Thäler, über die kulturfähige Bergabhänge ſich erhoben, die insbeſondere bei ſteigender Bevölkerung zu einer raſtloſen Ausnutzung des Bodens drängten. Die Arbeit fand hier durch den Ackerbau reichlichen Lohn und aus den Furchen des Pfluges ſproſste in Fülle Segen für den Landmann hervor. Gröſsere Landſchaften, als Hellas ſie beſitzt, verurſachten auch gröſsere Gemeindeweſen oder Staaten, und zum Schutze der gemeinſamen Errungenſchaften auf dem heimiſchen Boden eine feſtere politiſche Gemeinſchaft. Zum Schutze der Niederungen gegen Anſchwemmungen muſsten Kanäle gegraben, zur Gewinnung weiteren Bodens für eine gröſsere Bevölkerung die Bergabhänge urbar gemacht werden. Dadurch wurde der Sinn auf das Nützliche und Praktiſche gerichtet und der Verſtand ſchärfte ſich durch die nothwendige Regelung der gegenſeitigen Rechtsverhältniſſe, ſo daſs die Bewegung des Gemüths endlich ebenfalls auf die Grenzen des praktiſch Nothwendigen beſchränkt blieb. Das alſo iſt das Reſultat des Einfluſſes des Landes auf die verſchiedenen italiſchen Völker, daſs die Schranken eines ganz beſtimmten, feſt normierten Geſetzes die Freiheit des Individuums ſcharf umgrenzen, und daſs ſelbſt im Reiche der Phantaſie das Schöne nur unter dem Geſichtspunkte des Nützlichen Bürgerrecht erwerben konnte. Wir werden weiter unten noch kennen lernen, wie nicht bloſs die Etrusker das Schöne vorzugsweiſe in dieſem Sinne kennen und pflegen, ſondern wie auch die Hellenen, nachdem ſie die Pflege der römiſchen

Kunſt übernommen haben, die freiheitlichen Schöpfungen ihrer Phantaſie als Kleid dem Nützlichen anpaſſen müſſen.

Wenn irgendwo, ſo kann in dem Gegenſatz des helleniſchen und römiſchen Lebens der beſtimmende Einfluſs des Landes auf ſeine Bewohner nachgewieſen werden. Die ungebundene und heitere Freiheit des helleniſchen Staatenlebens, welches ſeine Einheit in der gleichen Sprache und der gleichen Kunſt ſucht und erhält, und die geſetzliche Strenge des römiſchen Staatsweſens, in dem der geſchriebene Buchſtabe die Einzelnen zur Einheit bindet, das ſind Gegenſätze, wie ſie bei der nahen Verwandtſchaft oder dem urſprünglichen Grundcharakter des Haupttheiles beider Völker nur durch langjährige Einflüſſe der Natur ſich entwickeln konnten.

Um das Phantaſieleben des ſpäteren römiſchen Volkes in ſeinen architektoniſchen Aeuſserungen ganz verſtehen zu können, haben wir auf das Erbe, welches ihm im eigenen Lande zu Theil wurde, zurückzugreifen, da es uns alsdann erſt möglich ſein wird, das durch Verſchmelzung helleniſcher und italiſcher Elemente Entſtandene in ſeiner ganzen Eigenthümlichkeit und Bedeutung zu begreifen.

Wir haben daher zunächſt die Architektonik der Etrusker, alsdann das Phantaſieleben der eigentlichen Römer und den Anſchluſs der Hellenen an daſſelbe, und zuletzt die Früchte dieſer geiſtigen Ehe zu betrachten. Das aber kann im Hinblick auf die praktiſche Richtung des ganzen italiſchen Volkes ſchon im Voraus geſagt werden, daſs jene Kunſt in den Vordergrund tritt, welche einerſeits dem praktiſchen Leben am nächſten ſteht und andererſeits in der Allgemeinheit ihres Weſens und der geſetzlichen Strenge ihrer Werke ebenſo der Ausdruck einer geregelten Staatsordnung wie der des Kosmos iſt — die Architektur.

Geiftesrichtung und Architektonik der Etrusker.

Die Geſchichte und die Sprachwiſſenſchaft haben bis jetzt nur Allgemeines über die Vorzeit der Etrusker, dieſes für die römiſche Kultur wichtigſten italiſchen Volkes, zu offenbaren gewuſst und ſelbſt über ſeinen Zuſammenhang mit der groſsen ariſchen Völkerfamilie herrſcht noch kein völliges Einverſtändniſs unter den maſsgebenden Gelehrten. Auch Nachforſchungen in den Alpenthälern Rätiens haben keine Aufklärung darüber zu geben vermocht, ob hier wirklich, wie vermuthet wurde, die alte Heimath der Etrusker geweſen ſei. Die Sagen ſtellen jedoch die Beſetzung der Po-Gegend durch die Etrusker als ſehr alt dar, und es iſt unzweifelhaft, daſs ſie vor dem Eindringen der Gallier in Italien das Hauptvolk der Halbinſel geweſen ſind. Ihren Einfluſs auf die römiſche Kultur gewannen ſie vorzugsweiſe durch ihren Sitz in der nach ihnen benannten Landſchaft, in welcher ſie das Bollwerk der Römer gegen die Gallier waren. Erſt als ſie unfreiwillig den Römern dieſen wichtigen Dienſt erwieſen, die Gallier von ihren Mauern fern zu halten, und als ſie ihre Kräfte in dieſen heiſsen Kämpfen geſchwächt hatten, wurden ſie ſelbſt ein Opfer der römiſchen Herrſchbegierde, ohne aber als Volk die Exiſtenz zu verlieren. Vielmehr blieben auch nach ihrer Unterwerfung durch die Römer die populi Etruriae noch im Fortbeſtande und erſt Propertius

konnte nach der Einäſcherung Perufia's es dem Auguſtus nachrühmen, »daſs er den Herd uralten etruskiſchen Stammes verödet habe«.

Wie in ſtaatlichen und religiöſen Einrichtungen, ſo haben auch in der Kunſt die Etrusker einen bedeutenden Einfluſs auf die Römer unzweifelhaft ausgeübt und aus dieſem Zuſammenhang iſt ein Theil jener Eigenthümlichkeit zu erklären, welche die ſpätere römiſche Kunſt unter der helleniſchen Hülle ſo deutlich erkennen läſst, daſs ſie trotz dieſer als ein ſelbſtändiger Theil der Geſchichte betrachtet werden muſs. Freilich wird es der Wiſſenſchaft wohl nie gelingen, die Grenze zwiſchen römiſch und etruskiſch Eigenthümlichem zu ziehen; aber die wenigen Nachrichten über die Etrusker genügen doch, um hinſichtlich ihres Geiſtes- und insbeſondere ihres Phantaſielebens uns ſo weit aufzuklären, daſs wir ahnungsvoll erkennen, weshalb ſie gerade dieſe und keine andere Bahnen eingeſchlagen und wie ſie in der Eigenthümlichkeit ihrer Kulturrichtung auf die Römer eingewirkt haben.

Von dem jugendfrohen, poetiſch verklärten Leben der Hellenen klaſſiſcher Zeit zu den die gegenüber liegende Halbinſel bewohnenden Etruskern uns wendend, werden wir von einem ernſten, nordiſch finſteren Geiſte angehaucht und nicht ohne ein inneres Sträuben, wie die Hellenen es ſelbſt in Folge der Unſicherheit durch beutegierige Seeräuber hinſichtlich eines Verkehrs an der Küſte des tyrrheniſchen Meeres lange Zeit verſpürten, wagen wir uns hinein in dieſe Welt, die an ſich wenig gemüthvoll Anziehendes unſerm verwöhnten Gefühle darbietet, und erſt nachdem wir uns an die Nebel gewöhnt, welche uns im etruskiſchen Lande ebenſo wie in der Geſchichte umgeben, und auch in dieſer Atmoſphäre Geſtalten zu erkennen unſer geiſtiges Auge geübt haben, wird unſer Intereſſe ein geſteigertes und reizt zu weiterem Forſchen.

Die alten Etrusker waren vorzugsweiſe ein ackerbautreibendes Volk, und ihre Bemühungen, die bei ihrer Einwanderung noch unwirthlichen, theils ſumpfigen, theils waldigen Landesſtrecken

zu kultivieren, ſcheinen mit gröſserem Erfolge belohnt geweſen zu ſein, als ſelbſt das heutige Italien erkennen läſst. Denn wie ſie die nördlicheren Strombette und Kanäle des in ſumpfiger Niederung verlaufenden Po angelegt oder vertieft hatten, ſo wuſsten ſie, wie es ſcheint, ſelbſt die Maremmen durch beſondere Vorkehrungen zu einem geſunderen Aufenthalt zu machen, als ſie heutzutage ſind. Denn ſie würden ſonſt ſchwerlich die Mauern von Ruſellae hier aufgethürmt haben, und die Städte Saturnia, Vetulonium, Populonia, Cosa und Tarquinii hätten ſich kaum zu nur einiger Bedeutung entwickeln können. So waren die Etrusker gezwungen, den Höhen durch Entwaldung und einem groſsen Theil der Ebenen durch Entſumpfung den Acker, der ſie ernähren ſollte, abzugewinnen, und es iſt keine Frage, daſs dieſe landſchaftlichen Schwierigkeiten ſowohl auf den allgemeinen Charakter des Volkes wie auf ihre politiſche Verfaſſung und ihre religiöſen Anſchauungen beſtimmend eingewirkt haben. Denn wenn der Ackerbau im Allgemeinen eine praktiſche Lebensanſchauung zur Folge hat, ſo konnte hier der Umſtand, daſs die Anwendung beſonderer Mittel zur Gewinnung eines lohnenden Bodens nothwendig war, nicht ohne Einfluſs auf den Beſitzſtand bleiben. Die Scholle, welche der Einzelne mit ſeinen körperlichen und geiſtigen Mitteln der Kultur zugänglich gemacht hatte, beanſpruchte er mit Recht auch für ſich und ſeine Erben, während die übrigen Genoſſen, welche bloſs die Werkzeuge ſeiner Pläne waren, in dieſer untergeordneten Stellung verblieben.

So mag es gekommen ſein, daſs ein ariſtokratiſcher Stand ſich entwickelte. Zu einer Eintheilung in Gemeinden aber gab das Land ſelbſt in ſeiner territorialen Beſchaffenheit die Veranlaſſung, während vielleicht zur gegenſeitigen Sicherheit und zum Schutze gegen räuberiſche Ueberfälle die Bewohner auf hohen Bergen in Städten, welche die Landſchaft beherrſchten, hinter feſten Mauern ſich zuſammenthaten. In dieſen Städten, die zu dem Zwölfſtädtebund vereinigt waren, hatten die Principes, wie die Römer ſie nannten, oder, in etruskiſcher Zunge geſprochen,

die Lukumonen die höchſte Gewalt. Sie beſchloſſen in den Bundesverſammlungen über das gemeinſame Wohl und riefen die Landleute zur Vertheidigung des Gebietes zuſammen, wie auch ihren Händen die prieſterlichen Funktionen anvertraut waren. In den älteſten Zeiten wurden aus dieſen ariſtokratiſchen Geſchlechtern die Könige gewählt, ſpäter, als dieſe Würde abgeſchafft war, die Magiſtrate. Dieſe ariſtokratiſche Gewalt ſcheint jedoch durch das Recht der Volksverſammlungen begrenzt geweſen zu ſein.[1]) Mit kaum nennenswerthen Rechten waren jedenfalls die Leibeigenen ausgeſtattet, welche zur Bewirthſchaftung der Güter der Ariſtokraten verwendet wurden. Sie waren vielleicht die Nachkommen der Urbewohner, welche von den Etruskern überwunden waren.

Lediglich eine praktiſche Rückſicht, die Sicherung des durch Arbeit erworbenen Bodens, alſo war maſsgebend für die Verfaſſung der etruskiſchen Staaten geworden, und die Vereinigung der Prieſterwürde mit der ariſtokratiſchen trug ſicherlich dazu bei, dem Geſetze den Schein einer göttlichen Offenbarung zu erhalten, wodurch ſeine Dauer geſichert war. Wie ſehr dieſes ſtrenge Municipium der etruskiſchen Städte von der demokratiſchen Verwaltung der helleniſchen abſticht, daran brauchen wir hier wohl nur zu erinnern. Dieſer Gegenſatz iſt aber weder ein zufälliger, noch ein unwichtiger. Er zeigt uns deutlich den verſchiedenartigen Einfluſs der beiden Länder auf den Geiſt ihrer Bewohner und es liegt daher auch in ihm der Kernpunkt des Gegenſatzes ihrer Bildung einbegriffen: dort herrſcht ein freier, von momentanen Gefühlen beeinflufster Individualismus, hier ein unumſtöfsliches, das Individuum in ſeinen angeborenen Rechten zwar ſchützendes, aber das natürliche Gefühl und natürliche Recht zugleich beengendes Geſetz.

Neben der Pflege der Gottesverehrung, welche den ariſtokratiſchen Geſchlechtern zuſtand, trug gewifs auch gegenüber den

---

1) Vergl. Müller a. a. O. Bd. I. S. 351.

ſchlichten Landleuten und Leibeigenen die äuſsere Erſcheinung dazu bei, den Ariſtokraten den Schein einer höheren Stellung und alſo auch ihr Anſehen zu bewahren. Denn die ältere einfache Kleidung wurde bei den etruskiſchen Groſsen durch Prachtgewänder verdrängt, welche die römiſchen Magiſtrate ſpäter nachahmten. Unter ihnen war die Toga mit dem Purpurſaum ein Hauptſtück. Ebenfalls aus Etrurien ſtammten die Prachtſchuhe der römiſchen Senatoren, wie auch vermuthlich die Kopfbedeckung der Prieſter.

Zu dieſem Luxus geſellte ſich ein anderer, der der Mahlzeiten, welcher die Etrusker in den Ruf der Schwelgerei brachte. Die häufigen Opfer ſcheinen die Veranlaſſung zu dieſen ſinnlichen Luſtbarkeiten gegeben zu haben, wie aus Virgil's Worten hervorgeht, die er dem etruskiſchen Heerführer Tarchon in den Mund legt [1]):

»Nur zur Luſt ſeid ihr und zu nächtlichen Kämpfen nicht träge,
Noch auch, wenn Bacchus' Rohr, das gebogene, ladet zum Feſttanz,
Euch zu verſammeln beim Mahl und bei becherbeladenen Tafeln,
(Dahin ſteht euch der Sinn), wenn der Seher ein glückliches Opfer
Anſagt und zu dem Hain der gemäſtete Farren herbeilockt.«

Bei dieſen Mahlzeiten lagen die Tusker auf buntgeſtickten Decken, und neben ihnen nahmen, was den Hellenen insbeſondere auffallen muſste, die Frauen Platz, ja, nach den Berichten jener ſogar unter einer Decke mit ihnen. Die Grabgemälde von Corneto laſſen hierüber keinen Zweifel. Doch erſcheinen die Frauen auch ebenſo oft in ehrbarſter Stellung neben den Männern. Sie kredenzten dieſen den Wein, und es mag ſein, daſs ihre Gegen-

---

[1]) Verg. Aen. XI, 736 ff. Müller a. a. O. Bd. I. S. 260.

wart den ſchwelgeriſchen Sinn der Etrusker mäſsigte. Allein ebenſo iſt nicht unerwähnt zu laſſen, daſs dieſes freie Verhältniſs manche Sittenloſigkeit bei dem wenig zarten Gemüth der Etrusker zur Folge hatte, und Müller ſchlieſst nicht mit Unrecht von der Darſtellung des jenſeitigen Lebens auf ein prunkvolles und üppiges diesſeitiges.[1])

Schon aus der Theilnahme der Frauen an den Mahlzeiten und Gelagen der Männer geht hervor, daſs ſie ein höheres Anſehen genoſſen, als bei den Hellenen, die ſie von dem öffentlichen Leben ausſchloſſen, und dieſer Umſtand iſt gegenüber der unwürdigen Stellung der Frauen bei jenen als ein ſittlicher Fortſchritt zu bezeichnen, ſo ſehr er in einzelnen Fällen auch die Veranlaſſung zu ſinnlichen Ausſchreitungen geweſen ſein mag. Den Begriff des Frauenrechtes kannte das ganze Alterthum bis auf die Römer nicht, und es iſt wohl unzweifelhaft, daſs eben dieſes Recht eine der wohlthätigſten Folgen jenes ſtreng geſetzlichen Sinnes iſt, der bei den Etruskern wie bei den Römern vorhanden war. Daſs der Ackerbau, bei dem die Frauen jedenfalls urſprünglich eine wichtige Rolle ſpielten, zu dieſer ihrer Stellung nicht mit beigetragen habe, iſt deswegen durchaus nicht ausgeſchloſſen. Wenn uns nun auch über die inneren Verhältniſſe der etruskiſchen Familie kein näherer Bericht erhalten iſt, ſo beſtätigen doch die Grabſchriften dieſe menſchenwürdige Stellung der Frauen. Denn ſie melden uns faſt häufiger den Namen der Mutter als den des Vaters. Das Anſehen, welches die tarquiniſche Tanaquil bei den Römern genoſs, beſtätigt dieſes nur noch. Allein dieſer Zug der Frauenverehrung verſöhnt uns mit manchen Härten des etruskiſchen Lebens und Geſetzes und ſtimmt uns milder in unſerm Urtheil über ihre ſich auf das Sinnliche und Aeuſserliche beſchränkenden Sitten und Gebräuche.

---

[1]) Müller a. a. O., Bd. I. S. 262. Figuren auf Deckeln von Urnen werden gewöhnlich in feſtlichem Schmuck, mit einer Trinkſchale in der Hand, die Frauen mit Ei, Spiegel etc. dargeſtellt.

Auch die Religion war den Etruskern keine eigentliche Herzensſache, was am meiſten für den Mangel an Innerlichkeit ihres Gefühles ſpricht. Denn obgleich ihre Götterdienſte im Alterthum einen groſsen Ruf genoſſen, ſo geſchahen ſie doch nicht aus innerem Drange oder aus dem Bedürfniſs einer Verehrung des Uebermenſchlichen und Unerklärlichen, auf welches das Gefühl und ebenſo der ſinnende Verſtand überall in der Natur ſtöſst, ſondern vorzugsweiſe aus einem bürgerlichen oder praktiſchen Intereſſe. Deshalb iſt auch weniger von einem tiefen ethiſchen Gehalt der etruskiſchen Gottheiten die Rede, als von äuſseren Formen und Zeichen; deshalb auch iſt der Aberglaube dieſem Volke ſo tief eingewurzelt und die Divination, die Weisſagung aus ſichtbaren oder hörbaren Zeichen, die Verſöhnung und Gewinnung der Götter zu allen Unternehmungen durch beſtimmte Formen und Formeln vertritt die Stelle der Bitte oder des Gebets aus innerem Drange.

Bei den Römern ſelbſt, welche in ihrem Aberglauben den Etruskern wenig nachſtanden, genoſſen die etruskiſchen Haruſpices ein groſses Anſehen. Die Hauptprieſterwürden ſind erblich geweſen; doch ſcheinen auch Innungen oder Kollegien beſtanden zu haben, welche das Deuten aus dem Vogelflug, aus Donner und Blitz, aus den Eingeweiden der Opferthiere u. ſ. w. lehrten. Wie liberal dabei die etruskiſchen Seher waren, geht daraus hervor, daſs es bei ihnen feſtſtehender Grundſatz war, ein jeder ſolle das Opfer nach ſeines Volkes Sitte begehen. Vielleicht war auch für ihn eine praktiſche Rückſicht maſsgebend. Denn der Lohn für die Leiſtungen im Auslande war ſicherlich kein geringer.

In den Büchern des »Tages«, die häufig von Schriftſtellern erwähnt werden, ſoll die Weisheit der etruskiſchen Haruſpices enthalten geweſen ſein. Auf den Feldern Tarquinii's, meldet eine alte Sage [1]), habe ein Ackersmann zufällig eine Furche ſehr tief gezogen, daraus ſei Tages hervorgetreten, der Sohn eines Genius,

---

[1]) Müller a. a. O. Bd. II. S. 27.

Enkel des Jupiter, an Geſtalt ein Knabe, aber an Weisheit ein Greis. Verwundert habe der Ackersmann laut aufgeſchrieen, das Volk ſei herbeigelaufen und die Lukumonen — die Fürſten der zwölf verbündeten Völker — hätten nun den Tages die Lehre von der Opferweiſſagung, der Blitzbeobachtung und anderen Theilen der Disziplin ſingen hören und ſie aufgezeichnet. Der Knabe aber ſei hierauf geſtorben. Nach einer anderen Sage ſoll Tages den Heros Tarchon die Weisheit gelehrt haben. Die Literatur über dieſen wichtigſten Zweig der Religion war zu Zeiten des Cicero eine ſehr umfangreiche und wurde von vielen Gelehrten eingehend behandelt. Uns ſcheint jene Sage darauf hinzudeuten, daſs auch dieſe Einrichtung der Haruſpices auf den Ackerbau zurückzuführen iſt, und es genügt wohl, auf den mit der Natur in immerwährendem Verkehr ſtehenden Landmann auch unſerer fortgeſchrittenen Zeit hinzuweiſen, um die Quelle anzudeuten, aus welcher derartiger Aberglaube hervorgeht.

Auch mit ſeinen Göttern wuſste der praktiſche Etrusker eine enge Verbindung herzuſtellen. Denn nach ſeiner Spekulation hat der menſchliche Vater bei der Erzeugung in Jupiter einen Mitwirkenden, welcher die Seele im Leibe erzeugt. Der unerſchöpfliche Lebensſpender iſt eigentlich Jupiter und die Kraft eines Genius wirkt in dem Sterblichen, der den Göttern wohlgefällig iſt, auch nach dem Tode noch fort und der Todte wird ſo Genius. Dieſe Genien gehörten zu den Penaten oder Laren.

Der Etrusker unterſchied zweierlei Arten von Göttern, die verhüllten und unverhüllten. Unter den letzteren — zwölf an der Zahl — iſt Jupiter der herrſchende, deſſen Name etruskiſch Tina oder Tinia lautete. Von jenen iſt nur wenig die Rede, um ſo mehr aber von dieſen, die von ihnen abhängig gedacht werden. Denn Jupiter muſs ſogar jene um Rath fragen, wenn er Verheerung und Veränderung des gegenwärtigen Zuſtandes durch einen Blitz verkünden will. Ob Jupiter zu jenen zwölf Göttern gehört, oder ob er für ſich über ihnen ſteht, iſt unentſchieden. Man dachte ſie ſich als aus ſechs männlichen und ſechs weiblichen

Göttern beſtehend. Neun von dieſen waren blitzwerfende Gottheiten: Jupiter, Juno, Minerva, Veiovis, Summanus, Vulcanus, Saturnus, Mars, Herkules (?).

Auſser dieſen Gottheiten verehrten ſie noch ſolche der Unterwelt, welche ihnen in einem furchtbaren Lichte erſchienen. Dort wohnten die feindlichen Gewalten, zu deren Verſöhnung ſogar die tuskiſchen Vorſchriften Menſchenopfer forderten. In den Mundus, die in die Unterwelt hinabführende Grube, wurden auch die Erſtlinge des Feldes geworfen, was vielleicht nach Müller darin ſeinen Grund haben mag, daſs die Tusker an ein Verhältniſs der unterirdiſchen Gottheiten zu dem Segen der Erde glaubten, ein Glaube, der ähnlich bei den Hellenen vorhanden war. So unterſchieden die Etrusker zwiſchen einem allgemein gültigen, unbeſtimmbaren Schickſal, welches die Form der verhüllten Götter repräſentiert, und einer die Welt regierenden, aber ebenfalls abhängigen Macht im Himmel und den unterirdiſchen, ſtrafenden Gottheiten. Gute und böſe Dämonen findet man auf Gemälden dargeſtellt, wie ſie um den Beſitz der Seelen ſtreiten. Jene ſind in heller, dieſe in dunkler Farbe gezeichnet, ein Beweis, wie in ihrer Vorſtellung die Begriffe des Guten und Hellen, des Dunkeln und Böſen identifiziert wurden.

Wir müſſen in dieſer Mythologie offenbar helleniſche Einflüſſe erkennen, und das war der Grund, daſs wir uns an dieſer Stelle ſo eingehend mit ihr beſchäftigten. Der Unterſchied helleniſcher und etruskiſcher Sinnesweiſe wird durch ſie von vorne herein in's rechte Licht geſetzt, und die Umbildung der ethiſchen Göttergeſtalten jener zu den von Prieſterdeutung abhängigen Schickſalsmächten der Etrusker zeigt uns, wie weit das gegenwärtige perſönliche Intereſſe das Leben beherrſchte und daſs die Begeiſterung für das Ideal-Menſchliche unter der ängſtlichen Sorge für die Nothdurft oder den Luxus und die Bequemlichkeit des alltäglichen Lebens erſtickt wurde.

Dieſe Einflüſſe helleniſcher Kultur auf die der Etrusker haben vermuthlich ſchon ſehr früh ſtattgefunden. Denn wir wiſſen, daſs

helleniſche Seefahrer den Phönikern auf dem Meere folgten und dieſe verdrängten, und es hat ſogar groſse Wahrſcheinlichkeit für ſich, daſs pelasgiſche Tyrrhener von den Küſten des ägäiſchen Meeres ſich nach Etrurien wandten, woſelbſt ſie ſich an der Küſte anſiedelten und hauptſächlich von Seeräuberei lebten. Sie waren es alsdann auch, welche dieſen Theil des mittelländiſchen Meeres ſo unſicher machten, daſs die Hellenen ſich über die Meerenge, welche Italien und Sizilien ſcheidet, nicht hinauswagten. Tusker mögen ſich, durch den Erfolg verleitet, dieſem räuberiſchen Handwerk angeſchloſſen haben. Die erſten Hellenen, welche den Kampf mit den Seeräubern aufnahmen, waren die Phokäer. Seit dieſer Zeit mag der helleniſche Einfluſs auf Etrurien ſich geſteigert haben und die Sage von der Auswanderung des Demaratos aus Korinth nach Etrurien beſtätigt dieſen Zuſammenhang.

Hiernach kann als feſtſtehend betrachtet werden, daſs die Etrusker in ihrer Kultur von den Hellenen abhängig waren, daſs jedoch zwiſchen dem erſten Anſtoſs durch die pelasgiſchen Tyrrhener zur Zeit der ioniſchen Wanderungen und der ſpäteren engeren Verbindung ein Zeitraum einer ſelbſtändigen Entwicklung gelegen hat, wodurch es möglich wurde, daſs in ſolcher Weiſe helleniſche Kulturelemente einen durchaus eigenthümlich etruskiſchen Charakter erhielten. Ja, jener erſte Anſtoſs zu einem wirklichen Kulturleben durch die Tyrrhener hatte auf die benachbarten Völker, die Latiner und Umbrer, einen ſo mächtigen und nachhaltigen Eindruck gemacht, daſs ſie die Bewohner Etruriens nach ihnen benannten; denn der Name Tusker ſteht in naher ſprachlicher Verwandtſchaft mit dem helleniſchen Worte Τυῤῥηνοί oder Τυρσηνοί. Dieſer Zuſammenhang der Tusker und Hellenen iſt offenbar auch für die Beurtheilung ihrer Kunſt von wichtiger Bedeutung; denn er ermöglicht uns von vorne herein eine ſtrenge Sonderung des Helleniſchen vom Etruskiſchen und erleichtert uns die Erkenntniſs des Urſprunges jener Kunſtrichtung, die wir als die hellenlſch-römiſche zu bezeichnen pflegen.

Was wir nach unserer kurzen Schilderung bei den Etruskern vor Allem vermiſſen, das iſt der Mangel an Gemüth und Phantaſie. Sie ſind ein Volk von harter und rauher, ja finſterer Geſinnung, welches in ſemitiſcher, durch kraſſen Egoismus erzeugter Grauſamkeit die Verſöhnung der zürnenden Götter durch blutige Menſchenopfer nicht ſcheut. Für den geiſtigen Genuſs durch Poeſie und Muſik zeigen ſie wenig Neigung; diese Künſte dienen bei ihnen nur praktiſchen Zwecken des Kultus, und von Wiſſenſchaften ihrer ſelbſt wegen wie bei den Hellenen iſt auch nicht eine Spur zu finden. Solche zarte, die innigſte Hingabe verlangende Geiſtesregungen darf man auch bei einem Volke nicht erwarten, welches ſeine Gaſtmähler durch den Anblick blutiger Gladiatorenkämpfe würzte und die Todten in gleicher Weiſe zu verehren keinen Anſtand nahm. In welch glänzendem Lichte erſcheint uns gegenüber dieſen alles Gefühl erſtickenden Thatſachen das ideale Leben der ſpäteren Hellenen in ihren durch Weisheit und Kunſt verſchönten Sympoſien! Dieſe kraſſen Gegenſätze bedurften jedoch, um zu der groſsen Kulturaufgabe der Menſchheit mitzuwirken, einer gegenſeitigen Durchdringung, die ſich ſcheinbar im römiſchen Staate, aber in Wirklichkeit erſt im Chriſtenthum völlig vollzog. Damit iſt nicht nur der Gang der ferneren Kulturgeſchichte, ſondern ſpeziell auch derjenige der Kunſtgeſchichte angedeutet.

Schon aus jenem Mangel an Phantaſie und Gemüth geht hervor, daſs die Etrusker eine Kunſt im höheren Sinne nicht beſaſsen, und daſs wir in helleniſcher Weiſe organiſch durchgebildete Kunſtwerke bei ihnen vergeblich ſuchen würden. Ja ſie vermochten ſogar nicht, die von den Hellenen überlieferten Formen rein beizubehalten und ſtets zweckgemäſs zu verwenden. Vielmehr vermiſchte ſich mit dieſen helleniſchen Elementen noch phantaſtiſch Willkürliches, das in der Plaſtik und Malerei in widerlich verzerrten und verunſtalteten Weſen zum Ausdruck kam. Dennoch ſind ſie auch für die Architektonik von nicht zu

unterſchätzender Bedeutung, zumal wenn wir auf den Umſtand Rückſicht nehmen, daſs Rom ſeine älteſte Kultur Etrurien verdankte und daſs es durchaus wahrſcheinlich iſt, daſs dort wie in einem groſsen Theile des übrigen Italiens vor der unmittelbaren Einwirkung der Hellenen alle Kunſtwerke und insbeſondere die Tempel und andere öffentliche Gebäude tuskiſch waren.[1]) So laſſen ſich jene Elemente, welche der Architektur in Italien neu zugeführt wurden und welche von umwälzender Bedeutung für ſie werden ſollten, auf das für uns noch theilweiſe in geſchichtliches Dunkel gehüllte Volk der Etrusker zurückführen, und damit iſt die ihnen auch in unſerer Betrachtung eingeräumte Stellung gerechtfertigt.

Nicht wie die dem Haupte des Jupiter in voller Schönheit und Vollendung entſprungene Athene tritt die Kunſt in's Leben, ſondern eine lange Periode ſtillen Schaffens und Verſuchens geht voraus, bevor ſie einen Höhepunkt erreicht. Die Architektur insbeſondere knüpft hinſichtlich ihrer Technik an die Erfahrungen des praktiſchen Lebens an, hinſichtlich ihrer Kunſtformen aber an die Kunſtinduſtrie, welche nicht nur die erſte Gelegenheit zu einer freien Thätigkeit der Phantaſie bietet, ſondern auch durch die Leichtigkeit der Verbreitung ihrer Produkte auf eine beſtimmte Geſchmacksrichtung innerhalb eines gröſseren Kreiſes von grundlegendem Einfluſs iſt. Nach beiden Seiten hin hat Etrurien die römiſche Kunſt unzweifelhaft angebahnt, mag man für ſein eigenes Kunſtleben ſelbſt auch einen noch ſo groſsen Einfluſs der Hellenen vorausſetzen. Freilich wurden, wie es ſcheint, bei den Etruskern keine nennenswerthe Verſuche gemacht, dieſe Elemente zu einem architektoniſchen Ganzen zu verſchmelzen, ſondern ſie blieben ohne gegenſeitigen Einfluſs für ſich beſtehen. Deshalb dürfen wir ein eigentliches Kunſtprinzip nicht bei ihnen ſuchen, ſondern müſſen uns mit einzelnen Spuren des Geſtaltungstriebes begnügen,

---

[1]) Vergl. Müller a. a. O. Bd. I. S. 285.

die uns die Richtung anzeigen, welche die nachmalige römiſche Architektur einſchlug.

Wenn die Etrusker nicht bloſs bei den Römern, ſondern auch bei den Hellenen in dem Rufe groſsen Kunſtfleiſses ſtanden, ſo iſt dieſer ihrem weſentlich praktiſchen Charakter gemäſs auf jene Thätigkeit zu beſchränken, welche die Dinge des gewöhnlichen Lebens oder des Kultus und Luxus in ſinnenfälliger Form zu geſtalten bemüht iſt; und daſs insbeſondere die Hellenen nur an eine ſolche gewerbliche Kunſtthätigkeit dachten, wenn ſie das ihnen im Uebrigen ziemlich fremde Volk erwähnten, geht aus einer Bemerkung eines Atheners Kritias hervor, der als das Beſte in ihrer Gattung die Tyrrheniſche goldgetriebene Schale und alles Erz preiſt, was zu irgend einem nützlichen Gebrauch das Haus ſchmückt.[1]) Noch zu Cäſar's Zeiten durchwühlte man die Gräber Capua's nach etruskiſchen Metallgefäſsen, und goldene Eichenkränze, goldene Ringe der Römer, Bullen zur Aufbewahrung von Mitteln gegen Fascination, der ganze Schmuck der Triumphatoren und die Trachten der Könige und Magiſtrate in Rom waren von den Etruskern entlehnt. Die Vorliebe der etruskiſchen Ariſtokraten für äuſseren Pomp war es, die dieſe Induſtriezweige ins Leben gerufen hatte. Neben der Toreutik blühte der Erzguſs; noch Horaz rühmt die Koſtbarkeit etruskiſcher Statuetten dieſer Art, und Camillus ſoll aus der Beute Veji's Erzthüren für ſich behalten haben. Die neuere Zeit hat ſogar zwei Perioden der Toreutik feſtzuſtellen vermocht, von denen die eine an orientaliſche Kunſt erinnert, die andere aber eine genauere Verbindung mit Hellas erkennen läſst. Bronzebleche, deren Reliefs getriebene Arbeit ſind und an das häusliche, religiöſe und kriegeriſche Leben ſich anſchlieſsende Szenen darſtellen, dienten zur Bekleidung von Wänden, Thüren und Geräthen, ſo daſs wir in der That wenigſtens in dem Prinzipe dieſer Kunſtthätigkeit

---

[1]) Müller a. a. O. Bd. II. S. 258. Athen. I, 28, b (Cap. 50):

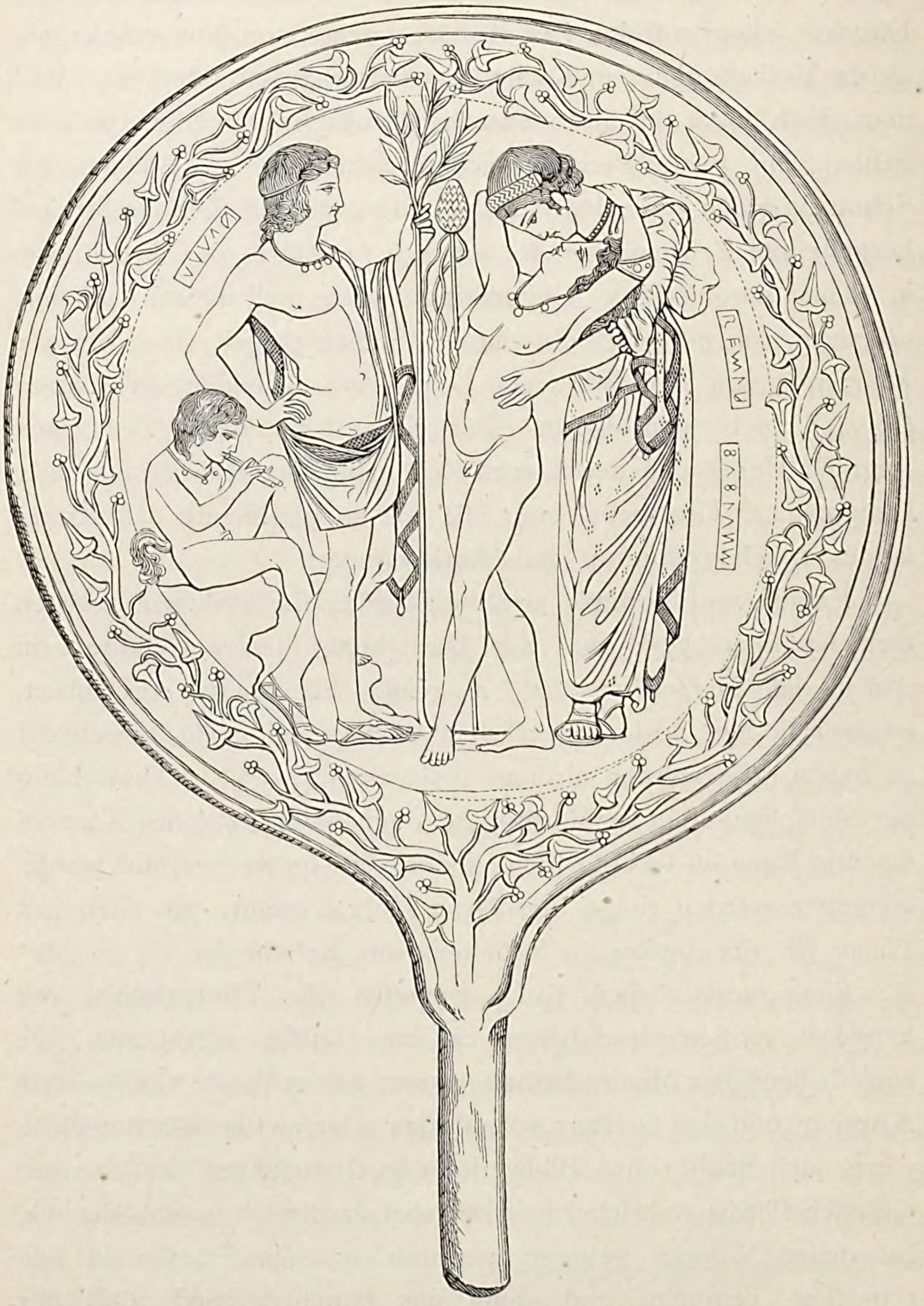
Τυρσηνή δὲ κρατεῖ χρυσότυπος φιάλη
Καὶ πᾶς χαλκὸς ὅτις κοσμεῖ δόμον ἔν τινι χρείᾳ.

eine Verwandtſchaft mit dem Orient erkennen. Es iſt auch keineswegs ausgeſchloſſen, vielmehr ſehr wahrſcheinlich, daſs die Etrusker ſchon in früher Zeit Kulturelemente von dort empfingen, da ihr Verkehr mit den Karthagern hiſtoriſch feſtgeſtellt iſt. Will man doch ſogar in ihrer Sprache ſemitiſche Einflüſſe entdeckt haben! Die zweite Periode zeichnet ſich aus durch Spiegel und Schmuckzierden, von denen insbeſondere die mit dem Grabſtichel hergeſtellten Zeichnungen der erſteren ſowohl in der Arbeit, wie in dem dargeſtellten Gegenſtande den helleniſchen Einfluſs erkennen laſſen. Der berühmte Semeleſpiegel des Berliner Muſeums, von dem wir dem Leſer eine Abbildung vorführen (Fig. 1), giebt von dieſem edlen Stile der ſpäteren Zeit einen Begriff. Ueber den der älteren Zeit kann eine Malerei aus einer kampaniſchen Grotte belehren, die uns an die Künſte des Stromlandes zwiſchen Euphrat und Tigris erinnert.

Erzguſs und Toreutik, wie die Etrusker ſie betrieben, gehören dem Kunſthandwerk an. Zur Darſtellung idealer Geſtalten, in denen das Menſchliche ſich in reiner Schönheit repräſentiert, ſcheinen ſie jene in der eigentlich nationalen Zeit nicht ausgebildet zu haben. Sie würden alsdann vielleicht auch auf die Darſtellung der Menſchengeſtalt in Marmor gekommen ſein, welches Material ihnen in Luna zu Gebote ſtand, jedoch erſt ſpäter berühmt wurde. Hingegen werden einige Statuen in Holz erwähnt, wie z. B. von Plinius die des Jupiter zu Populonia aus Rebenholz.

Eines vorzüglichen Rufes genoſſen die Thonarbeiten der Etrusker, mögen wir dabei an einfache Gefäſse oder Urnen, die nach helleniſcher Manier bemalt waren, wie z. B. die Gefäſse von Arretium und das Geſchirr von Mutina oder an die künſtleriſchen, wenn auch noch rohen Bildwerke der Giebelfelder der Tempel, die nach Plinius wahrſcheinlich in Relief dargeſtellt waren, denken. Zu dieſen Werken gehören vermuthlich auch Statuen in den römiſchen Tempeln, und wenn uns berichtet wird, daſs der thönerne Jupiter in der Mittelcella des Kapitols von einem Volsker gearbeitet war, ſo liegt die Annahme nahe, daſs er

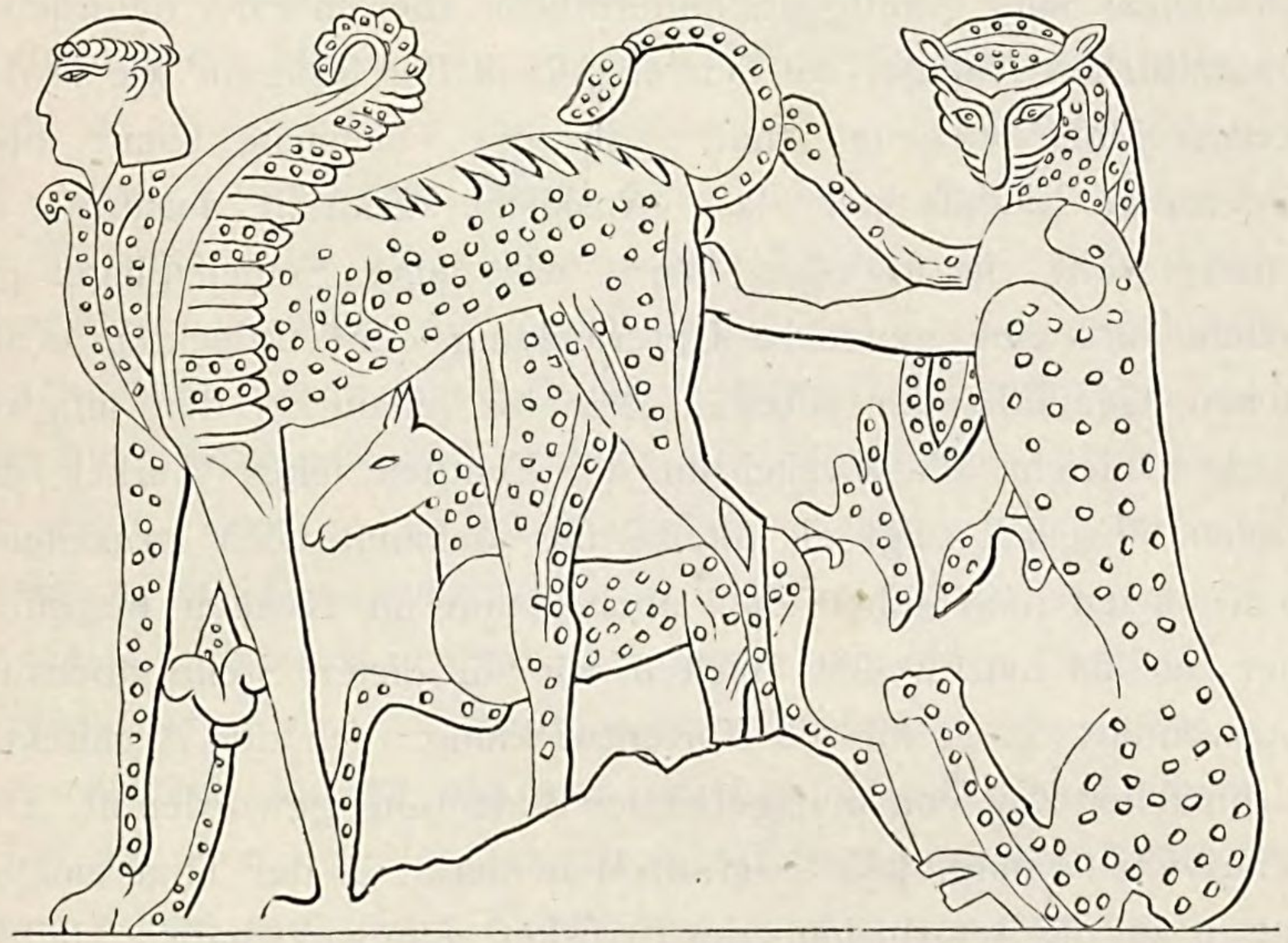
Fig. 1.



Semelespiegel.
(Original im Berliner Muſeum.)

ein Schüler der Etrusker war. Von dem Stile dieſer Arbeiten können wir uns keine Vorſtellung mehr machen, doch läſst der Umſtand, daſs die ſpäteren von helleniſchen Kunſtwerken umgebenen Römer ſie miſsachteten, ſowie der andere, daſs jene Statue an hohen Feſttagen mit Mennig beſtrichen wurde, auf keine geiſtig bedeutende Arbeit ſchlieſsen.

Fig. 2.



Malerei aus einer kampanischen Grotte.

Neben dieſen Künſten wurde auch die Malerei geübt, aus deren älteſter Periode das obige Bild (Fig. 2) ſtammt. Die in den Gräbern aufgefundenen Gemälde zeigen deutlich einen Fortſchritt zum Lebendigen und Anmuthigen, der insbeſondere durch den ſpäteren Einfluſs der helleniſchen Kunſt ſich zu edler und ſtilvoller Zeichnung mit einem engen Anſchluſs an die Natur entwickelte.

Alle dieſe Arbeiten laſſen einen frühen helleniſchen Einfluſs erkennen; das iſt das eine hiſtoriſche Reſultat, welches wir aus dieſer kurzen Betrachtung gewinnen. Ein anderes und nicht

minder wichtiges ift jedoch das, dafs wir zugleich eigenthümlich etruskifches Wefen in ihnen finden, und diefes etruskifche Element zeigt weder architektonifchen noch plaftifchen, fondern malerifchen Charakter. Diefer allen etruskifchen Werken gemeinfame malerifche Zug hat feinen urfprünglichen Grund einerfeits in dem Hange zu leerem Prunk und Schaugepränge, der einer mühevollen geiftigen Durchbildung eines Stoffes weder nach technifcher noch inhaltlicher Seite günftig ift, anderntheils aber in einer natürlichen phantaftifchen Anlage, die fich ebenfo in der Religion wie in den älteften Malereien kund thut. Als die hellenifche Kunft ihren mildernden Einflufs auf das etruskifche Gemüth ausübte, da konnte wohl ein fo edles Werk wie jener Semelefpiegel gedeihen, und eine genauere Unterfuchung der entdeckten etruskifchen Gemälde der älteften Zeit bis hinauf zu den jüngften würde vielleicht alle Zweifel an der Echtheit jenes Werkes zerftreuen. Freilich zeigt die älteftе uns bekannte Zeit etruskifcher Kunft diefen malerifchen Zug noch kaum im Keimen begriffen; aber auf ihn hinzuweifen, hielten wir an diefer Stelle doch für nothwendig, da er für die Fortentwicklung auch der Architektur in römifcher Zeit von mafsgebender Bedeutung geworden ift. Das »Vae victis!« mag, wie Corfsen[1]) bemerkt, in der That einigermafsen auf die Beurtheilung der Etrusker eingewirkt haben. Jedenfalls müffen wir an diefer Stelle jenes Fünklein Phantafie, welches wir bei dem im Uebrigen wenig gemüthvollen Volke antreffen, um fo mehr anerkennen, als es in fpäterer Zeit bei anderen Völkern durch anderweitige Einflüffe zu heller Flamme angefacht ift.

Schon aus dem Gefagten läfst fich der Schlufs ziehen, dafs der Schwerpunkt der etruskifchen Architektur nicht auf der formalen Seite zu fuchen ift. Der vorwiegend geübte Landbau in dem theils fumpfigen, theils waldigen und gebirgigen Lande, dazu der Hang zu finnlichen Genüffen war einem ernften Phantafieleben keineswegs günftig, vielmehr nahm er in vorwiegendem

---

[1]) Corfsen a. a. O. Bd. II. S. 579.

Maſse den nüchternen und überlegenden Verſtand in Anſpruch. Bei ſteigender Zahl der Bevölkerung hiefs es auf die Ausnutzung des Landes doppelt ſorgſam bedacht zu ſein und Mittel und Wege zu finden, dem Boden mit Gewalt abzuringen, was er freiwillig ihr nicht darbot. So wurden ſie insbeſondere zum Waſſerbau angeregt, in dem ſie es zu bedeutenden Erfolgen gebracht zu haben ſcheinen, wie die ſchon erwähnte Regulierung der Po-Mündungen, ferner die des Arno und die wahrſcheinliche Entſumpfung der Maremmen beweiſen. Ein etruskiſcher Haruspex war es ja auch, welcher die Ableitung des Albanerſees veranlaſste. Eine Veranlaſſung dazu, die zu dieſen Bauten erforderliche Kenntniſs von den Hellenen herzuleiten, wie Hirth dieſes gethan, finden wir ſchon mit Rückſicht auf jene ſo eben erwähnten Arbeiten dieſer Art in keiner Weiſe. Die bei dieſen Werken zur Anwendung gekommene Kenntniſs des Nivellierens aber kann wohl einem Volke eigen geweſen ſein, welches auf künſtliche Regulierung der Bodenverhältniſſe in ſo hohem Maſse angewieſen war, wie die Etrusker in dem nach ihnen benannten Lande.

Wenn wir uns nach einem beſtimmten konſtruktiven Prinzip der etruskiſchen Bauten umſehen, machen wir die Entdeckung, daſs faſt alle von den der Zeit nach vorausgegangenen Völkern zur Anwendung gebrachten Konſtruktionsweiſen von dem unregelmäſsigen, durch die zufällige Geſtalt der einzelnen Steine bedingten Mauerverbande an bis zum regelmäſsigen und regelrecht ausgeführten Steinverbande und dem Gewölbe mit Keilſchnitt anzutreffen ſind. Wir finden in Eturien ebenſo wie in Hellas und Kleinaſien das bekannte kyklopiſche Mauerwerk, welches demgemäſs an allen Küſten des weſtlichen Mittelmeeres gleichmäſsig zur Anwendung gebracht iſt. Die beifolgenden Skizzen derartigen Mauerwerks bedürfen mit Hinſicht auf das in den früheren Abtheilungen Erörterte [1]) an dieſer Stelle wohl keiner Erklärung mehr.

---

[1]) Vergl. Abthlg. I, Arch. des orient. Alterthums, S. 306; Abthlg. II, Arch. der Hellenen, S. 78 etc.

Fig. 3.

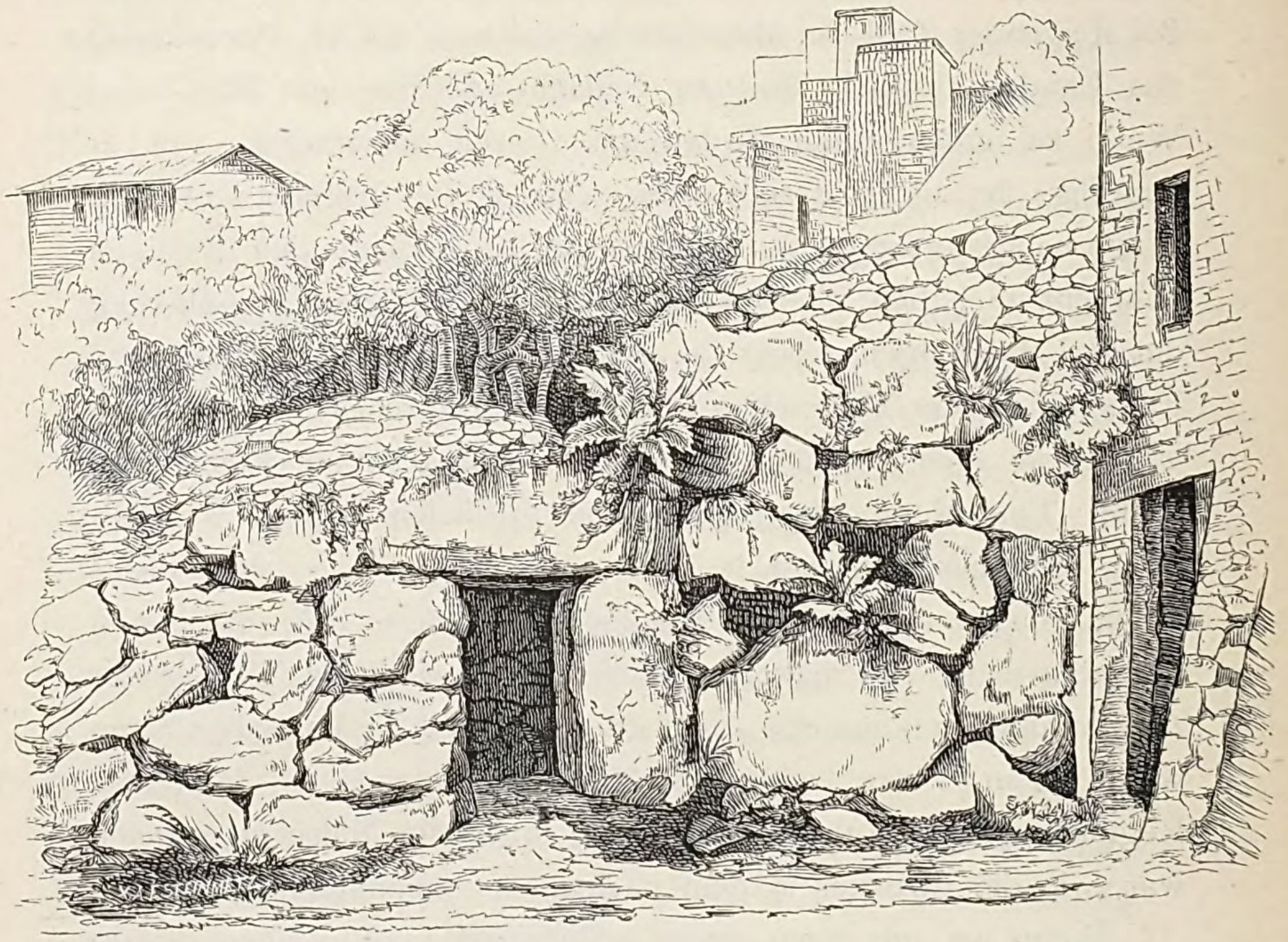
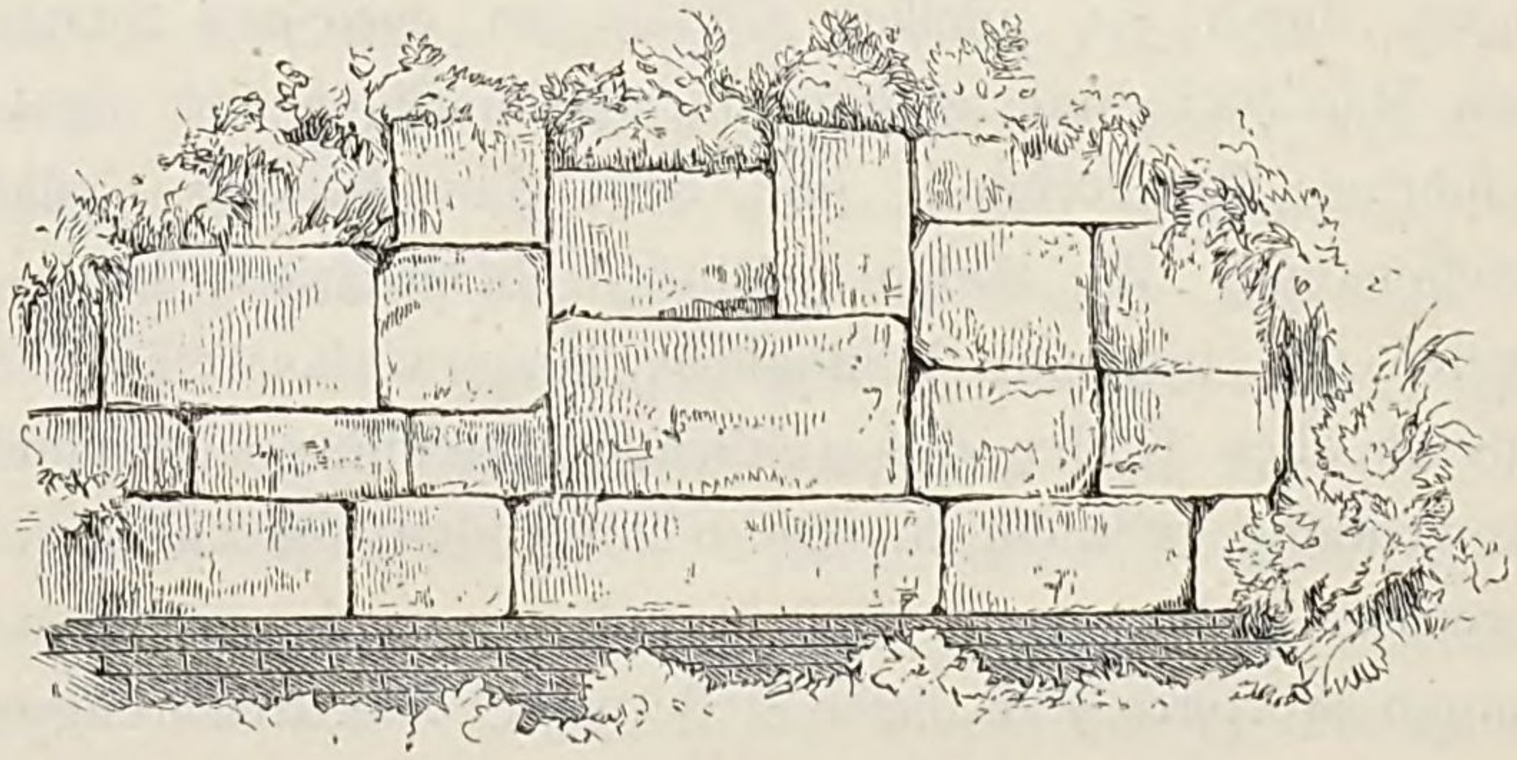


Fig. 3 A.



Etruskisches Mauerwerk.

Fig. 3 D.

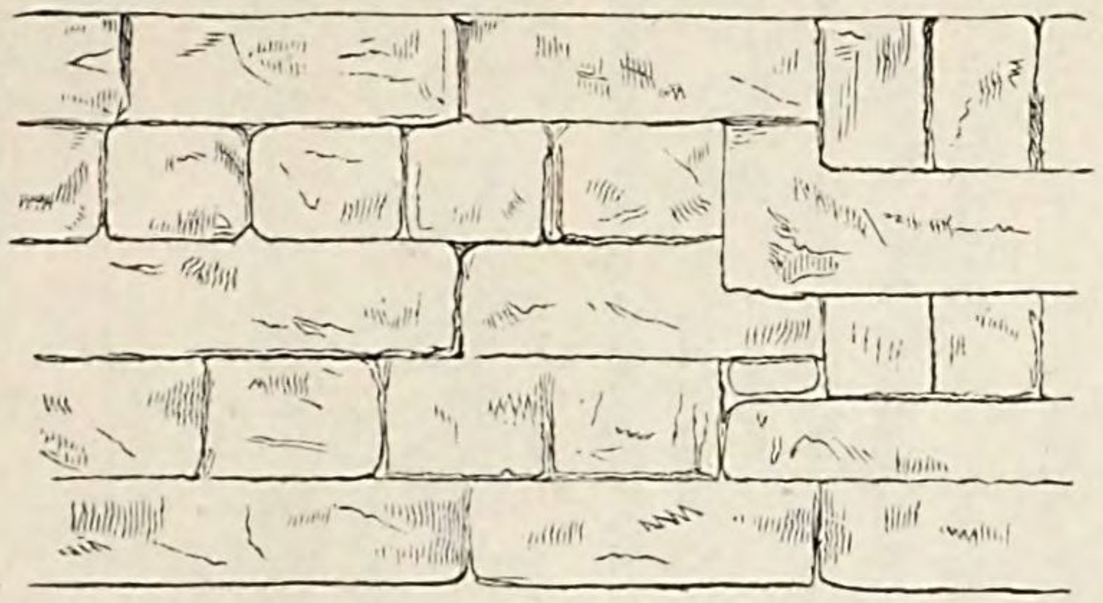


Fig. 3 B.

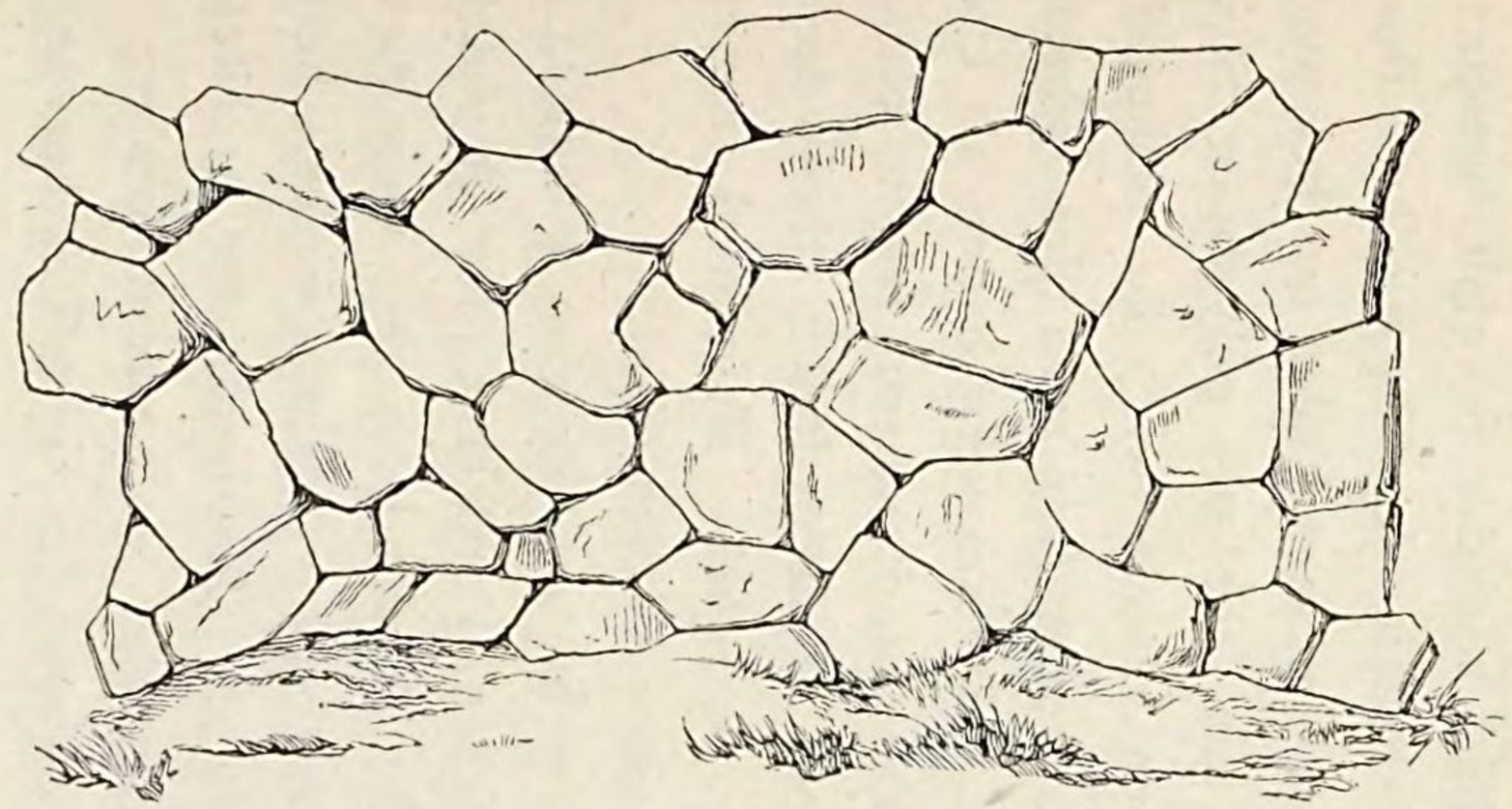
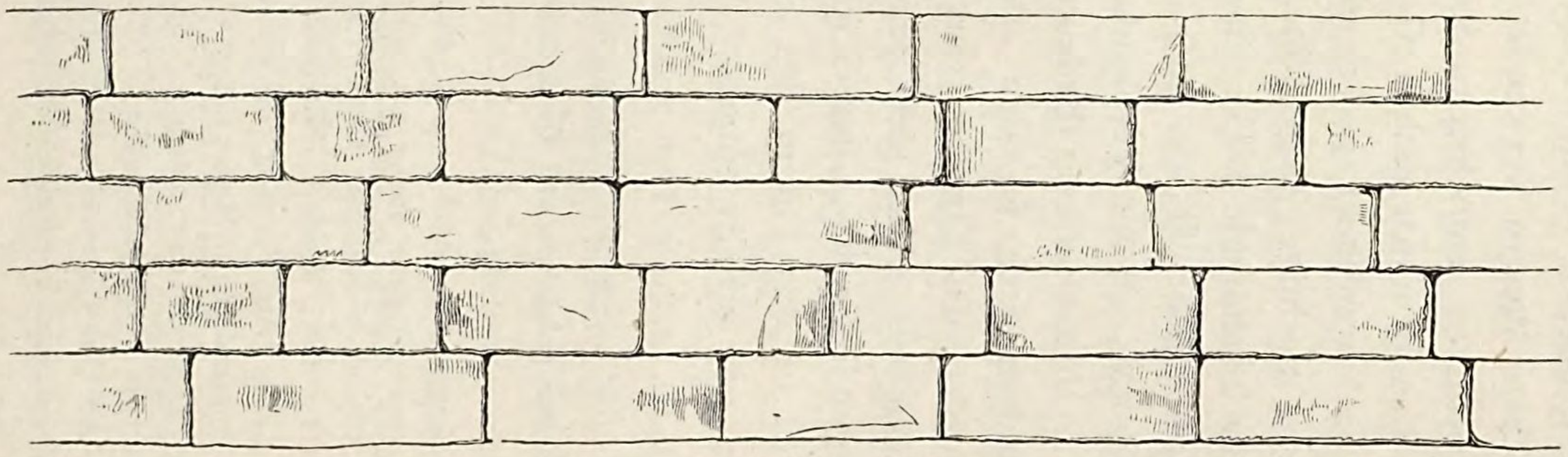


Fig. 3 C.



Etruskisches Mauerwerk.

Sie geben uns ein deutliches Bild von der Sorgfalt, welche die etruskiſchen Bauleute auf die techniſche Ausführung ihrer Bauten verwendeten. [1]) Mörtel ſcheint in einzelnen Fällen nur bei quadratiſchen Mauern verwendet zu ſein; die aus polygonen Steinen errichteten entbehrten deſſelben ebenſo wie die helleniſchen. Neben dem natürlichen Geſtein findet ſich auch der gebrannte Ziegel verwendet, ja vejentiſche Quadermauern haben als Unterlage mächtige Ziegelſteine. Die Stadtmauern zeigen oft eine ſehr bedeutende Dicke, ſind aber in ihrem Innern theilweiſe mit Erde ausgefüllt, ſo daſs das eigentliche Mauerwerk nur zum Schutze und zur Verblendung eines Walles dient.

Von gröſserer Bedeutung nicht nur für den konſtruktiven, ſondern auch für den äſthetiſchen Fortſchritt der Architektur wurden die Etrusker durch die Anwendung des Gewölbes in Keilſchnitt. Aber nicht deswegen etwa verdienen ſie eine hervorragende Stelle in der Geſchichte und Aeſthetik der Architektur, weil ſie das Prinzip des Steinſchnittes erfunden, ſondern weil ſie, wie aus der häufigen Anwendung des Gewölbes hervorgeht,

---

1) Abeken (Mittelitalien, Stuttgart und Tübingen 1843, S. 143) unterſcheidet für den polygonen und Quaderbau folgende Arten:

Polygonbau:

1. Ungeſchnittene oder wenig geſchnittene polygone Steine mit vorherrſchend horizontaler Lage, verbunden durch kleinere Zwiſchenſteine. (Erſte Art des ſog. kyklopiſchen Mauerwerks in Hellas.) Fig. 3.
2. Zugeſchnittene polygone Steine, wohl in einander gefügt. (Zweite Art des kyklopiſchen Mauerwerks.)
3. Syſtematiſch entwickelter Polygonbau. Fig. 3 B.
4. Verdrängung des Polygonbaues durch den Quaderbau, aber fortdauernde partielle Einwirkung und Anwendung des erſteren.

Quaderbau:

1. Quadern ohne Gleichmäſsigkeit geſchnitten nach dem individuellen Charakter des jedesmaligen Bruchs. Fig. 3 A.
2. Regelmäſsig geſchnittene Quadern. Fig. 3 C.
3. Syſtematiſch entwickelter Quaderbau. Fig. 3 D.

dieſes Prinzip in ſeiner Bedeutung für die Architektur erkannt haben. Es iſt zwar nicht unmöglich, daſs, wie mehrere Forſcher annehmen [1]), das weiche Steinmaterial ihres Landes, welches eine Ueberdachung mit einem einzigen groſsen Steine, wie wir ſie bei den Hellenen kennen gelernt haben, nicht wohl zuließ, ſie auf die Erfindung des Steinſchnittes geleitet hat; allein da hiſtoriſch feſtſteht, daſs bereits die uns bekannten älteſten Kulturvölker, Babylonier, Aſſyrer, Aegypter und auch die Hellenen, die Anwendung von Keilſteinen gekannt haben [2]), ſo hat bei dem Völkerverkehr, den wir bis in das graue Alterthum hinein an den Küſten des mittelländiſchen Meeres ſowohl wie in dem Innern der Länder jener Völker kennen gelernt haben, die Annahme die gröſsere Wahrſcheinlichkeit für ſich, welche das Verdienſt der Etrusker auf eine allgemeine und rationelle Anwendung des Gewölbebaues beſchränkt. Daſs jedoch in den älteſten Zeiten das Prinzip des Keilſchnittes noch nicht zum vollen Bewuſstſein gekommen iſt, ſcheinen uns jene durch Ueberkragung gebildeten gewölbartigen Bauten in der aus Hellas bekannten Manier anzudeuten, wie z. B. das bekannte Quellhaus zu Tuskulum. Aus Denkmälern, die aus ſpäterer, aber immer noch relativ früher Zeit ſtammen und die einen durchaus regelrechten Steinſchnitt zeigen, geht hingegen das klare Bewuſstſein der Etrusker von dem Prinzipe des Gewölbebaues deutlich hervor. Von den Etruskern an kann erſt von einer eigentlichen zuſammenhängenden Geſchichte des Gewölbes die Rede ſein; denn es wird von jetzt an bis zum Mittelalter durch die verſchiedenen Phaſen ſeiner Entwicklung nicht nur auf konſtruktivem, ſondern auch auf äſthetiſchem Gebiete von umwälzender Bedeutung für die Architektur.

In neueſter Zeit will man den Ruhm, auch auf dem Gebiete der Gewölbetechnik bahnbrechend vorangegangen zu ſein, den

---

1) So Abeken a. a. O. S. 154. Reber, Geſchichte der Baukunſt im Alterthum. Leipzig 1866. S. 361 und Andere.

2) Vergl. Abthlg. II, Arch. des orientaliſchen Alterthums, S. 150, 239 u. 246. Abthlg. II, Arch. der Hellenen, Kap. 5.

Hellenen zuſchreiben.[1]) Es iſt zwar richtig, daſs auch in Hellas ſehr alte gewölbte Bogen vorkommen, wie z. B. die bekannten in Akarnanien; es mag ferner richtig ſein, daſs der erſt kürzlich wieder aufgedeckte geheime Stadioneingang in Olympia ſchon dem vierten Jahrhundert angehört, wie wir ebenſo wenig bezweifeln, daſs ſchon Demokrit das Gewölbe gekannt und wahrſcheinlich eine theoretiſche Auseinanderſetzung des Gewölbeprinzips gegeben habe; allein in jenen Beiſpielen ſind die Hellenen keineswegs über den Orient hinausgegangen, vielmehr blieb ihnen der eigentliche Werth des Wölbens für die Architektur noch verſchloſſen, denn ein ſo künſtleriſch begabtes Volk würde ſonſt ſchwerlich die äſthetiſche Ausbildung des Gewölbes verſäumt haben. Wenn daher jene Erzählung von Demokrit auf Wahrheit beruht, ſo wäre das bei der verhältniſsmäſsig geringen Anwendung des Gewölbes nur ein Beweis mehr dafür, daſs es dem Charakter des national-helleniſchen Kunſtvermögens nicht zuſagend geweſen ſei, wie wir dieſes ſchon des Weiteren in der vorigen Abtheilung erörtert haben. Kurzum, wir können vorläufig keine Veranlaſſung finden, den Etruskern das hohe Verdienſt, mit dem Gewölbebau in der Architektur wirklichen Ernſt gemacht zu haben, abzuſprechen.[2]) Wohl aber ſprechen die ſchon erwähnten Waſſerbauten dafür, daſs die Uebung des Wölbens bei den Etruskern eine ſehr alte geweſen ſei. Ja ſelbſt dann wäre dieſe Annahme noch nicht widerlegt, wenn die Cloaca maxima in Rom, welche man als das älteſte Beiſpiel der etruskiſchen Gewölbekunſt zu betrachten pflegte, wie Mommſen will[3]), in die republikaniſche Zeit, oder wie Adler will[4]), gar in das zweite Jahrhundert vor Chriſtus verlegt wird. Denn die Cloaca maxima

---

[1]) So Adler in einem Vortrag in der archäologiſchen Geſellſchaft in Berlin vom 5. Juli 1881. Vergl. das Beiblatt zur Zeitſchrift für bildende Kunſt vom 4. Auguſt 1881.

[2]) Vergl. über die Geſchichte des Gewölbes auch Gottgetreu, Lehrbuch der Hochbau-Konſtruktionen. Erſter Theil. Berlin 1880. S. 121.

[3]) Mommſen a. a. O. Bd. I. S. 110 u. 466.

[4]) Adler a. a. O.

zeigt durch ihre Konſtruktion — ſie hat eine Spannweite von nahezu 2 Meter — daſs vor ihrer Erbauung die Technik des Wölbens ſchon lange geübt ſein muſs, durch die Verengerung des Tonnengewölbes nach dem Ausfluſs zu aber und ſeine Neigung zu der Richtung des Strombettes eine Erfahrung, wie ſie nur durch frühere Bauten ähnlicher Art gewonnen ſein kann. Mag nun der alte Tarquinius oder Servius, oder mag die Republik die Cloaca maxima erbaut haben, auf jeden Fall kann ſie als Beweis für die alte Kenntniſs der Etrusker vom Gewölbebau gelten.

Bei derartigen unterirdiſchen Nutzbauten wie die Cloaca maxima iſt ſelbſtverſtändlich zur Durchbildung des Gewölbebaues nach äſthetiſcher Richtung hin keine Gelegenheit gegeben. Doch ſcheinen die Etrusker auch nach dieſer Richtung hin bei Hochbauten ſchon in früher Zeit Verſuche gemacht zu haben. Das bekannte Thor von Volterra (Fig. 4) iſt wohl der älteſte; wenn man jedoch auch ſein Alter in gleicher Weiſe wie die Cloaca maxima in das zweite Jahrhundert v. Chr. vordatiert, ſo bleiben als Beweis der frühen Anwendung des Bogenbaues bei Hochbauten immer noch die Reliefs auf den Todtenkiſten übrig, die uns das häufige Vorkommen von gewölbten Eingängen im Bilde beſtätigen.[1])

Das Thor von Volterra zeigt inſofern die Anfänge einer äſthetiſchen Ausbildung des Gewölbebaues[2]), als diejenigen Stellen, welche vorzugsweiſe von techniſcher Bedeutung ſind, auch eine beſondere künſtleriſche Behandlung erfahren haben. Denn man hat nicht nur den Kämpferſteinen und dem Schluſsſteine des Bogens, ſondern auch dem Abſchluſs der als Widerlager dienenden Mauerecken beſondere Verzierungen gegeben, und zwar den erſteren ſtark hervortretende Köpfe, den letzteren eine aus Hohlkehle, Platte und Abakus beſtehende Bekrönung,

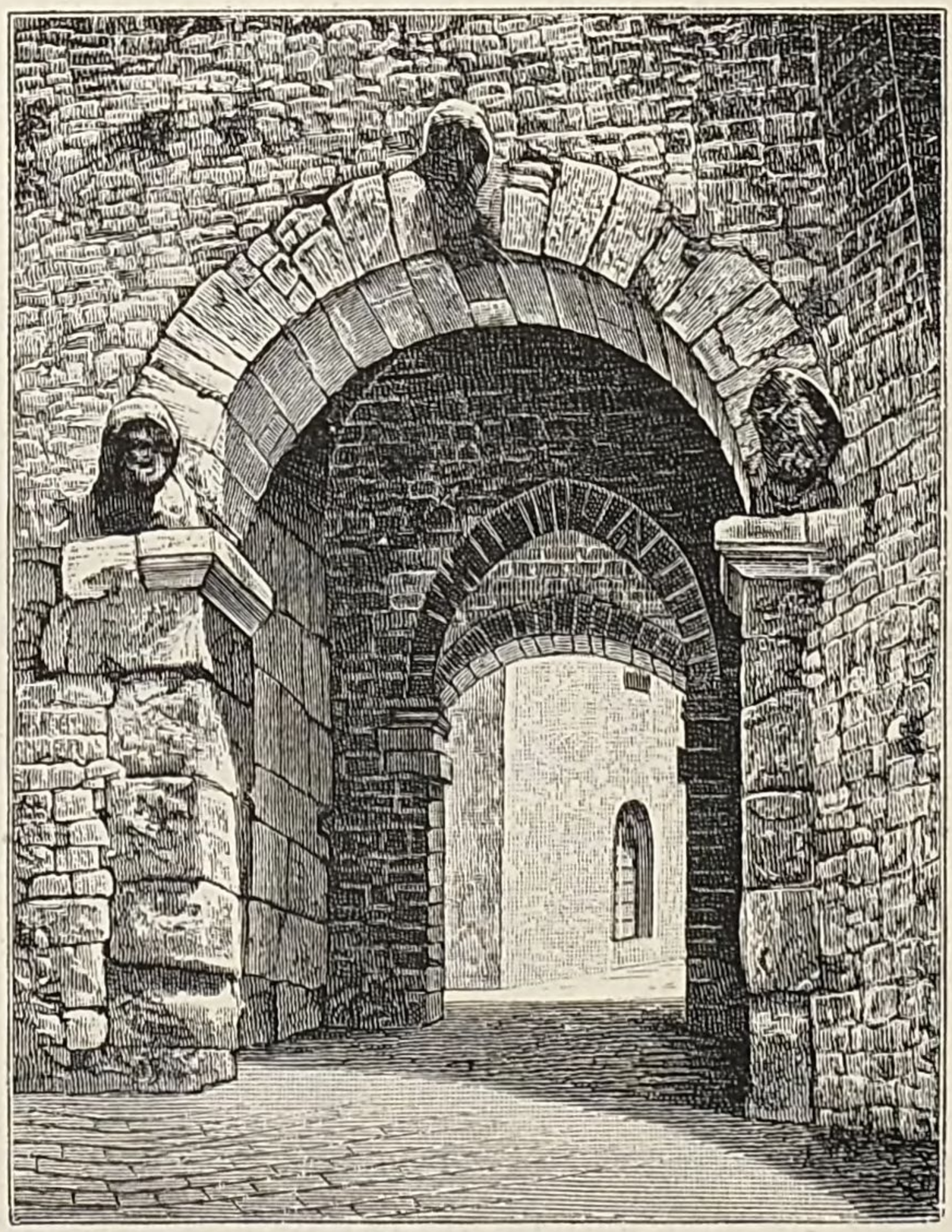
---

[1]) Müller a. a. O. Bd. I. S. 245.

[2]) Näheres über die Aeſthetik des Gewölbebaues ſiehe weiter unten.

die in durchaus zweckgemäſser Weiſe den Uebergang von der Senkrechten zur Bogenlinie und die an dieſer Stelle ſich vollziehende Uebertragung des Druckes markiert, ohne doch den Linienfluſs zwiſchen beiden gewaltſam zu unterbrechen. Haben wir daher in den Köpfen einen Zug jener maleriſchen Willkür zu

Fig. 4.



Thor von Volterra. (Nach einer Photographie.)

erkennen, den wir oben als Eigenthum der alten Etrusker kennen lernten, ſo in dieſem Profile eine dem Organismus des einfachen Gewölbebaues wohl angepaſste Form. Wir ſtehen jedoch nicht an, dieſelbe an und für ſich als von fremder Herkunft zu bezeichnen; jedoch iſt unbedingt anzuerkennen, daſs ſie zweckgemäſs dem neuen Kunſtprinzip eingefügt iſt.

Ein ähnlicher Bogen findet ſich zu Falerii. Derſelbe hat nur am Schluſsſtein die Verzierung eines Kopfes, wird jedoch von einer Profilierung umrahmt, die beiderſeitig auf dem gleichfalls profilierten Abſchluſs der tragenden Thorecken ihren Anfang nimmt. Dieſes Thor gehörte, wie Denis gegenüber Müller nachgewieſen hat[1]), der römiſchen Stadt Falerii, nicht der etruskiſchen an. Da aber das Rom der älteſten Zeiten in ſeiner Kultur von den Etruskern abhängig war, ſo haben wir unzweifelhaft in jenem Thore eine weitere Anwendung des in dem Thore von Voltera gegebenen Beiſpiels zu erkennen.

Wir ſehen, es ſind nur geringe noch vorhandene Reſte von Freibauten, auf die wir zur Erkenntniſs des wirklichen architektoniſchen Kunſtſchaffens angewieſen ſind. Wir haben daher, um das Bild der etruskiſchen Formenſprache möglichſt klar zu zeichnen, auch auf die Gräber, welche in neuerer Zeit aufgedeckt ſind, Rückſicht zu nehmen, wenn auch von einem im ſtrengen Sinne architektoniſchen Schaffen bei ihnen nicht geſprochen werden darf.

Den gröſsten Werth hinſichtlich der architektoniſchen Formenſprache im Einzelnen gewähren die unterirdiſchen Gräber mit ihren Todtenkammern. Sie der Verſtorbenen würdig auszuſtatten war auch der wenig phantaſievollen Etrusker Abſicht. Dieſe in den weichen Tufſtein eingegrabenen Kammern haben bald eine flache, bald eine runde Decke, an welcher hölzernes Sparrenwerk, ähnlich wie in indiſchen Grottenbauten, nachgeahmt iſt. Bei einigen iſt ſogar die im Atrium des etruskiſchen Wohnhauſes angebrachte Deckenöffnung in viereckiger Form nachgebildet. Wir geben in Figur 5 eine Nachbildung einer derartigen Grabkammer mit flacher Decke. Von dem grotesken, auf die Lebensſtellung des Verſtorbenen bezüglichen Schmuck können wir hier abſehen; er trägt nur dazu bei, den maleriſchen Charakter des Inneren zu vermehren.

---

[1]) Denis, *The cities and cemeteries of Etruria. Revised edition.* London 1878. Bd. I. S. 113.

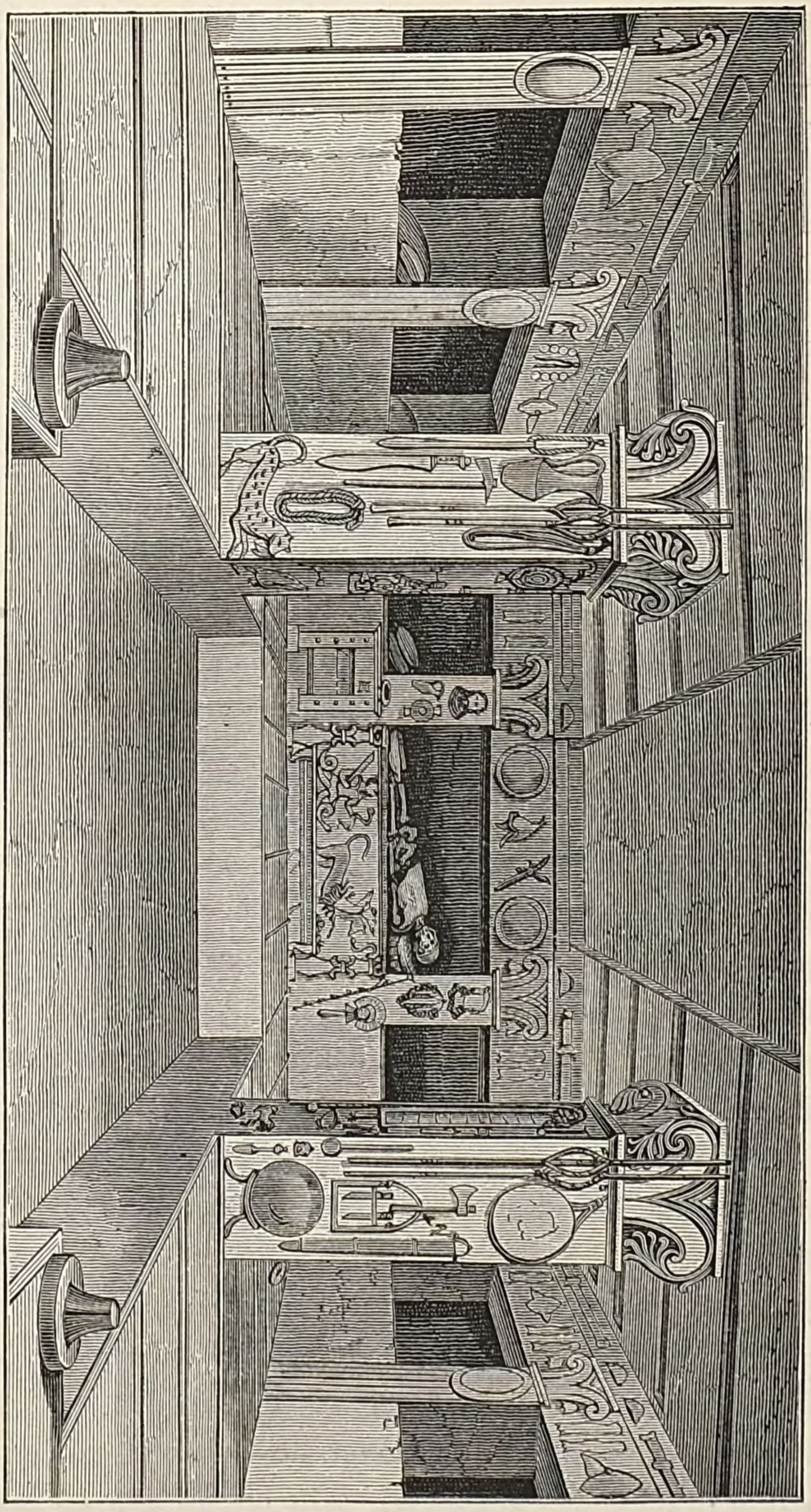


Fig. 5.

GRABKAMMER ZU CERVETRI.

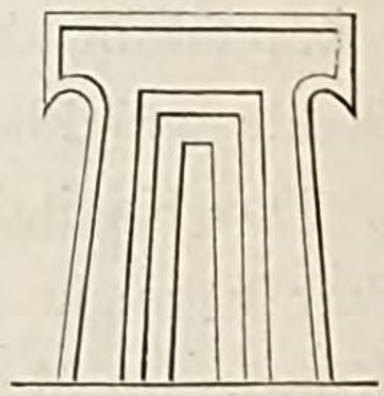
Beſondere Aufmerkſamkeit aber verdienen die ſchwerfälligen viereckigen Pfeiler, welche zur Stütze der Decke ſtehen geblieben ſind. Unter welchem Einfluſs, müſſen wir uns fragen, ſind ſie entſtanden? Iſt es ein orientaliſcher oder iſt es helleniſcher? Der viereckige Stamm iſt der Ausdruck einer zweckmäſsig nüchternen und praktiſchen Geſinnungsart, der gegenüber die in dem aufgehängten Zierrath und in der Malerei zu Tage tretende Phantaſtik um ſo reizvoller erſcheint. Die Trennung des Stammes vom Kapitäl iſt durch eine einfache Profilierung, beſtehend aus Hohlkehle und Platte, gebildet, ähnlich jener am Thore zu Volterra. Das Kapitäl zeigt ioniſierende Elemente, wie wir ſie in verwandter Form in der älteſten Zeit der helleniſchen Kunſt, ferner auf Kypros, in Meſopotamien und gleichfalls in Indien angetroffen haben. Die von dem äuſseren Steg der Voluten ſich abzweigenden Anthemien dürften auf helleniſchen Einfluſs ſchlieſsen laſſen. Ein dünner Abakus, welcher die Decke aufnimmt, bildet den zweckgemäſsen Abſchluſs des Kapitäls. Der plaſtiſch-maleriſche Charakter überragt auch bei dieſen Formen den architektoniſchen, und wie gering der Sinn der Erbauer für eine organiſche Entwicklung der architektoniſchen Formenſprache war, das lehren die Seitenpfeiler, deren Kapitäl nur dekorativ an dem eigentlichen Architrav ausgebildet iſt. So finden ſich denn beide Richtungen des etruskiſchen Volkes hier ausgeprägt: jener praktiſch-nüchterne Sinn und jene Phantaſtik, beide jedoch nicht ohne die Spuren des Verſuchs einer einigenden Vermittlung.

Wo dieſe Gräber an den ſchräg aufſteigenden Felſen über das Terrain hervorragten, erhielten ſie eine beſondere Façade. Derartige Gräber befinden ſich bei Norchia und Caſtel d'Aſſo. Dieſe Façaden ſind entweder als ſchräg anlaufende mit einem kräftigen Kranzgeſims bekrönte Wände (Fig. 6) oder tempelartig gebildet (Fig. 7). Bei den erſteren erinnert die Umrahmung der Blendthüren mit ihren ohrenartigen, ſeitlichen Ausſchweifungen, bei den letzteren Triglyphen, Zahnſchnitte und anderes an helleniſchen Einfluſs, während zugleich die phantaſtiſche Volute an

den Ecken, welche einen Kopf umſpannt, ſowie die willkürliche Zuſammenſtellung der verſchiedenen Elemente zu einem Ganzen jenen den Etruskern eigenthümlichen maleriſchen Zug erkennen laſſen.

Fig. 6.

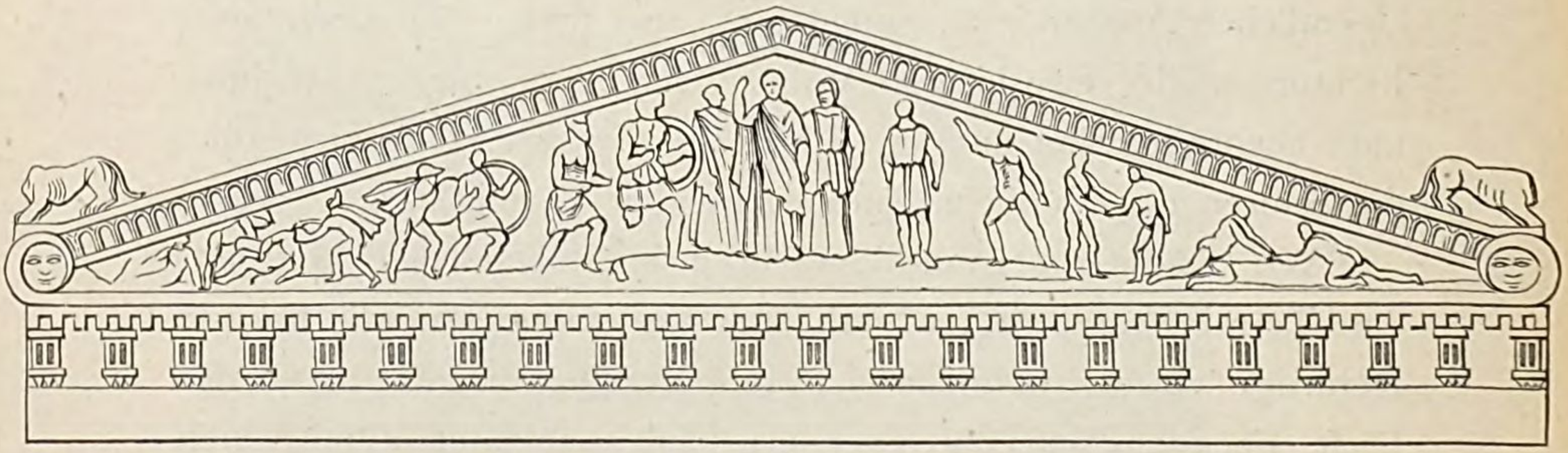
Gräber von Castel d'Asso.



Umrahmung einer Thür.

Unter den als Freibauten errichteten Gräbern der Etrusker unterſcheiden wir ſolche mit viereckigem und mit rundem Unterbau. In dem ſogenannten Grabe der Horatier und Curiatier bei Albano

Fig. 7.



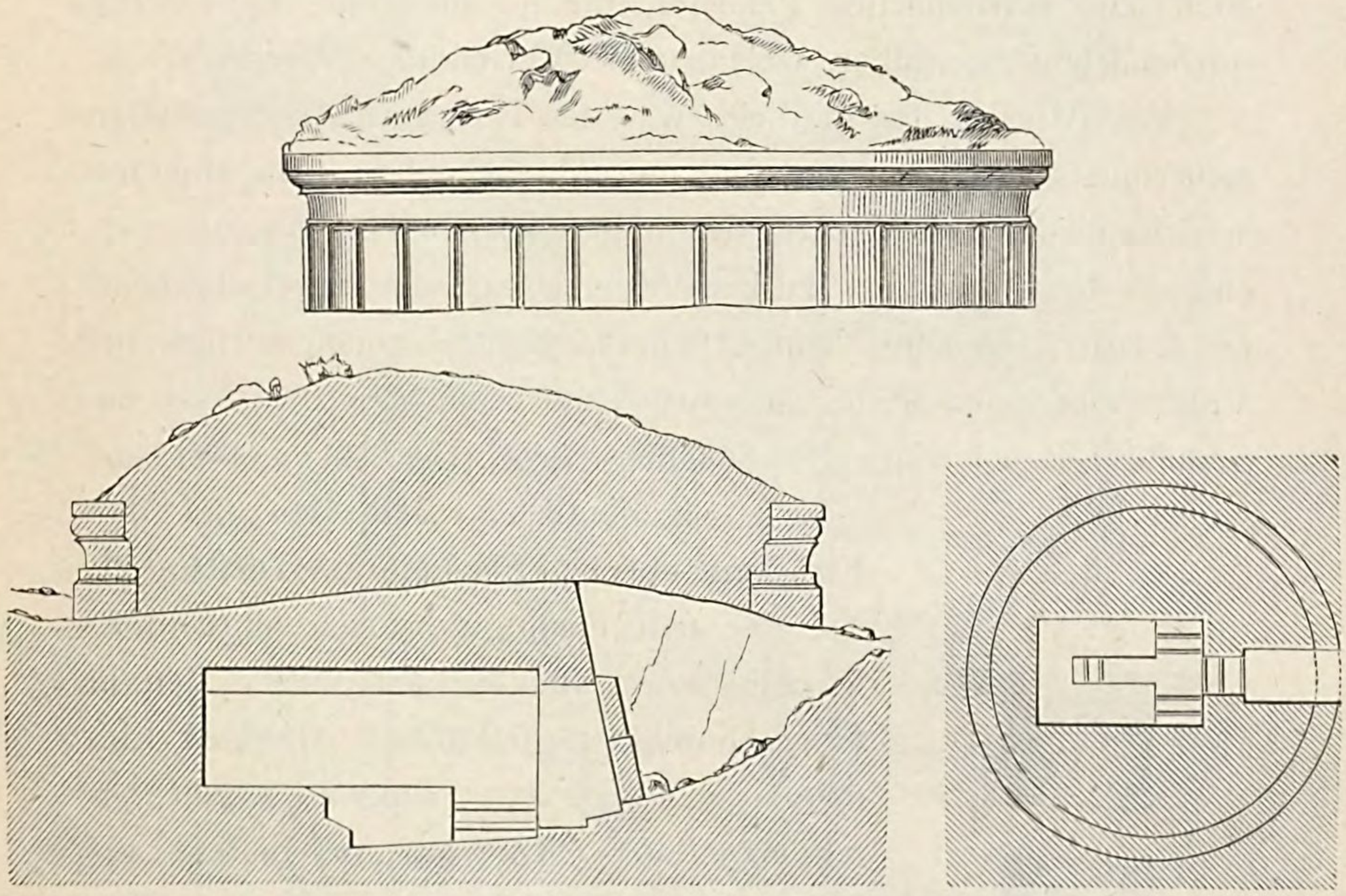
Theil einer Grabfaçade von Norrhia.

ſind uns Ueberreſte römiſcher Nachahmung [1]) eines Grabes der erſten Art erhalten. Auf einem quadratiſchen, von Stufen um-

[1]) Vergl. Denis a. a. O. Bd. I. S. 454, und Reber a. a. O. S. 367.

gebenen Unterbau erheben ſich die Reſte von fünf Kegeln, deren vier an den Ecken und einer in der Mitte errichtet iſt. Dieſes Denkmal iſt deshalb von Wichtigkeit für uns, weil es uns einen Rückſchluſs auf das von Plinius geſchilderte Denkmal des Porſenna zu Cluſium geſtattet. Der Unterbau dieſes Grabes ſoll 300 Fuſs im Geviert und 50 Fuſs in der Höhe gemeſſen haben.

Fig. 8.



Tumulus von Tarquinii.

An den vier Ecken deſſelben erhoben ſich 150 Fuſs hohe Kegel; über dieſem Unterbau erhob ſich eine zweite Terraſſe mit ebenfalls vier Kegeln von 100 Fuſs Höhe und über dieſer eine dritte mit fünf Kegeln, deren mittlerer alſo die Spitze des merkwürdigen Denkmals bildete.

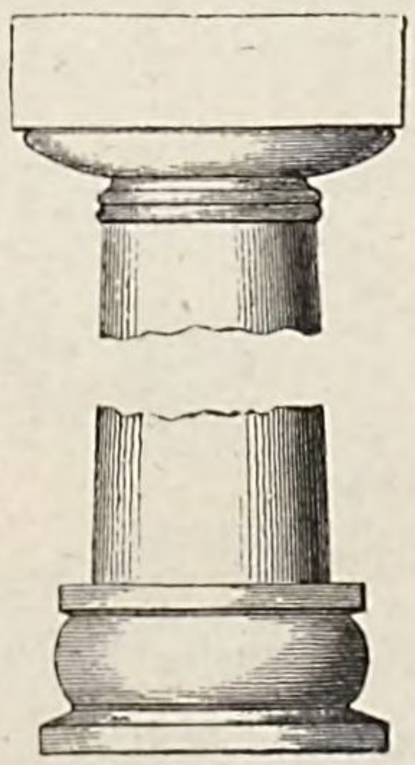
Aehnliche Denkmale kommen in runder Form vor, wie der Tumulus von Tarquinii (Fig. 8), der eine von einem Geſims bekränzte Brüſtungsmauer zeigt, über dem nur noch Trümmer des Kegels ſichtbar ſind. Der unter dem Namen der Cucumella bei

Volci bekannte Hügel dieſer Art hat einen Durchmeſſer von 200 Fuſs und iſt mit einem viereckigen Thurm in der Mitte geziert, neben dem nur noch einer von vier Kegeln ſichtbar iſt.

Dieſe tumulusartigen Bauten erinnern uns an Kleinaſien, wo wir in dem Grabe des Alyattes ein ähnliches Denkmal kennen lernten.[1]) Dadurch wird der frühe Einfluſs der orientaliſchen Kunſt auf die etruskiſche nur beſtätigt. Vermuthlich waren es eben jene tyrrheniſchen Pelasger, die nachmals ſo gefürchteten tyrrheniſchen Seeräuber, welche dieſe Verbindung bewirkten.

Wie Vitruv uns mittheilt, war den Etruskern der Säulenbau nicht unbekannt. Erhalten ſind uns von den alten Tempelbauten jedoch auſser den Mauern des kapitoliniſchen Heiligthums, welches in Rom von den Tuskern erbaut war, nur Subſtruktionen, die auf den Stil ſelbſt keinen ſicheren Schluſs zulaſſen. Die bei Volci gefundenen Reſte einer tuskiſchen Säule (Fig. 9), ſowie ein Sepulkral-Relief einer chiuſiniſchen Stele (Fig. 10) geben uns jedoch ein deutliches Bild der bei den Etruskern üblichen Säulenform. Dieſelbe iſt, wie der erſte flüchtige Anblick lehrt, doriſierender Art, hat jedoch auſser den in freier Umbildung geſtalteten einzelnen Elementen der doriſchen Säule noch eine beſondere Baſis. Die letztere beſteht aus einem Pfühl zwiſchen zwei Platten. Der Stamm iſt ſchlanker als die doriſche Säule insbeſondere der älteren Zeit ihn zeigt, die Riemchen ſind rund gebildet und durch eine Hohlkehle vom Echinos getrennt, der im Verhältniſs zum Abakus ſehr dünn erſcheint.

Fig. 9.



Säule von Volci.

Die Verwandtſchaft dieſer Säule mit der helleniſch-doriſchen iſt offenbar; auffallend iſt uns nur die Baſis und der Mangel der Kanneluren. Allein fremd ſind uns dieſe beiden Formen in dieſer

---

[1]) Abthlg. II. S. 318.

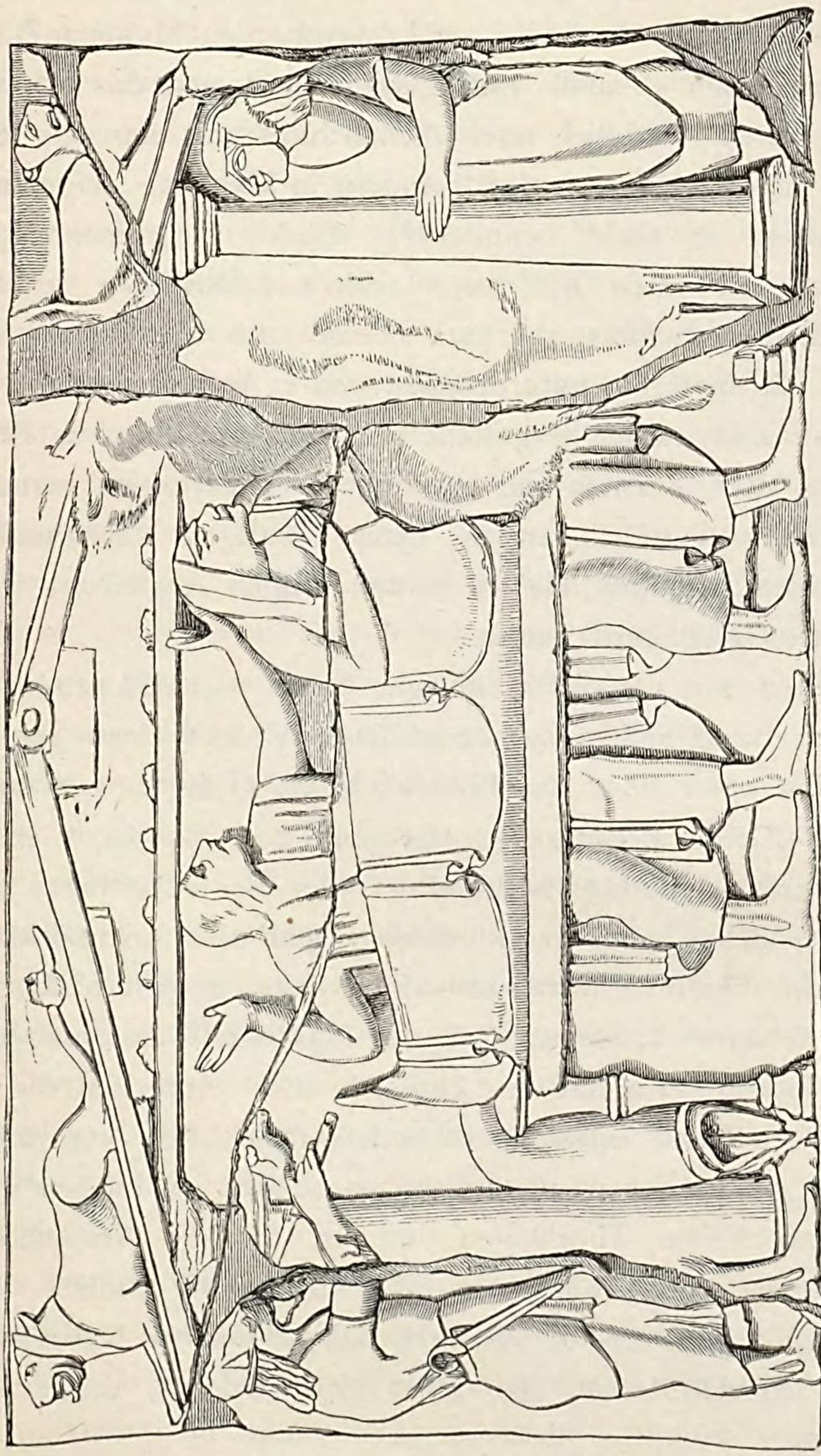


Fig. 10.

SEPULKRAL-RELIEF EINER CHIUSINISCHEN STELE.

Bildung nicht. Denn die Baſis ſtimmt auffallend überein mit der an der Säule vom Schatzhauſe des Atreus [1]), einen unkannelierten Schaft hatte auch die Säule am Löwenthor zu Mykenae [2]), deren Kapitälriemchen ebenfalls rund gebildet ſind, und das Kapitäl auf dem Relief zeigt endlich noch Aehnlichkeit mit dem der Säulen, welche ſich an dem von Schliemann in Mykenae aufgefundenen Tempelchen in Gold befinden. [3]) Dieſer Zuſammenhang der etruskiſchen Formen mit jenen uralten helleniſchen rechtfertigt ſicherlich den Schluſs auf eine ebenſo alte Verbindung beider Völker, die ſpäterhin unterbrochen und in höherem Maſse erſt in römiſcher Zeit wieder hergeſtellt iſt. Während aber die Etrusker mit den alten Formen nur geringe Veränderungen vornahmen, entwickelten die Hellenen ſie unter günſtigen Verhältniſſen zu jener reinen Schönheit, die wir in der vorigen Abtheilung ſchätzen zu lernen Gelegenheit hatten.

Ziehen wir aus dieſen wenigen noch vorhandenen architektoniſchen Bruchſtücken des etruskiſchen Volkes einen Schluſs, ſo kann das oben über ihr Phantaſieleben Geſagte nur beſtätigt werden. Ebenſo beſtätigt ſich wiederum der ſchon ſo oft erwähnte Zuſammenhang ſämmtlicher Kulturvölker des Alterthums. Denn die etruskiſche Kunſt zeigt offenbar ſehr alte orientaliſche und helleniſche Einflüſſe, wobei es jedoch dahin geſtellt bleiben muſs, ob die letzteren ſchon zur Zeit der ioniſchen Wanderungen oder ſpäter ſtattgefunden haben. Zugleich aber entdecken wir in der etruskiſchen Kunſt einen eigenthümlich maleriſchen Zug, der jenen Völkern mehr oder weniger fremd geblieben iſt, mögen wir nun die beſprochenen Thorbogen, mögen wir die Grabmäler mit ihrem Inneren und Aeuſseren, oder mögen wir endlich die Abbildungen von Tempeln, wie auch das chiuſiniſche Relief mit den Löwen als Akroterien uns deren eine vorführt, dabei berückſichtigen.

---

[1]) Siehe Abthlg. III, Architektonik der Hellenen, S. 84.

[2]) Ebendaſelbſt, S. 79 u. 81.

[3]) Ebendaſelbſt, S. 93.

Neben dieſem maleriſchen Zuge aber und in höherem Maſse macht ein praktiſcher Sinn, der Sinn für Geſetz und Ordnung, ſich geltend, der freilich an und für ſich nur die Grundlage eines harmoniſchen Kunſtſchaffens bilden kann, aber immerhin da, wo er auftritt, als Aeuſserung eines geiſtigen Selbſtbewuſstſeins eine Befriedigung in uns hervorruft, welche ein dem Schönen verwandtes Gefühl erweckt, jedoch ohne die begeiſterte Stimmung, welche eben den höheren Reiz des Kunſtgenuſſes in uns bildet.

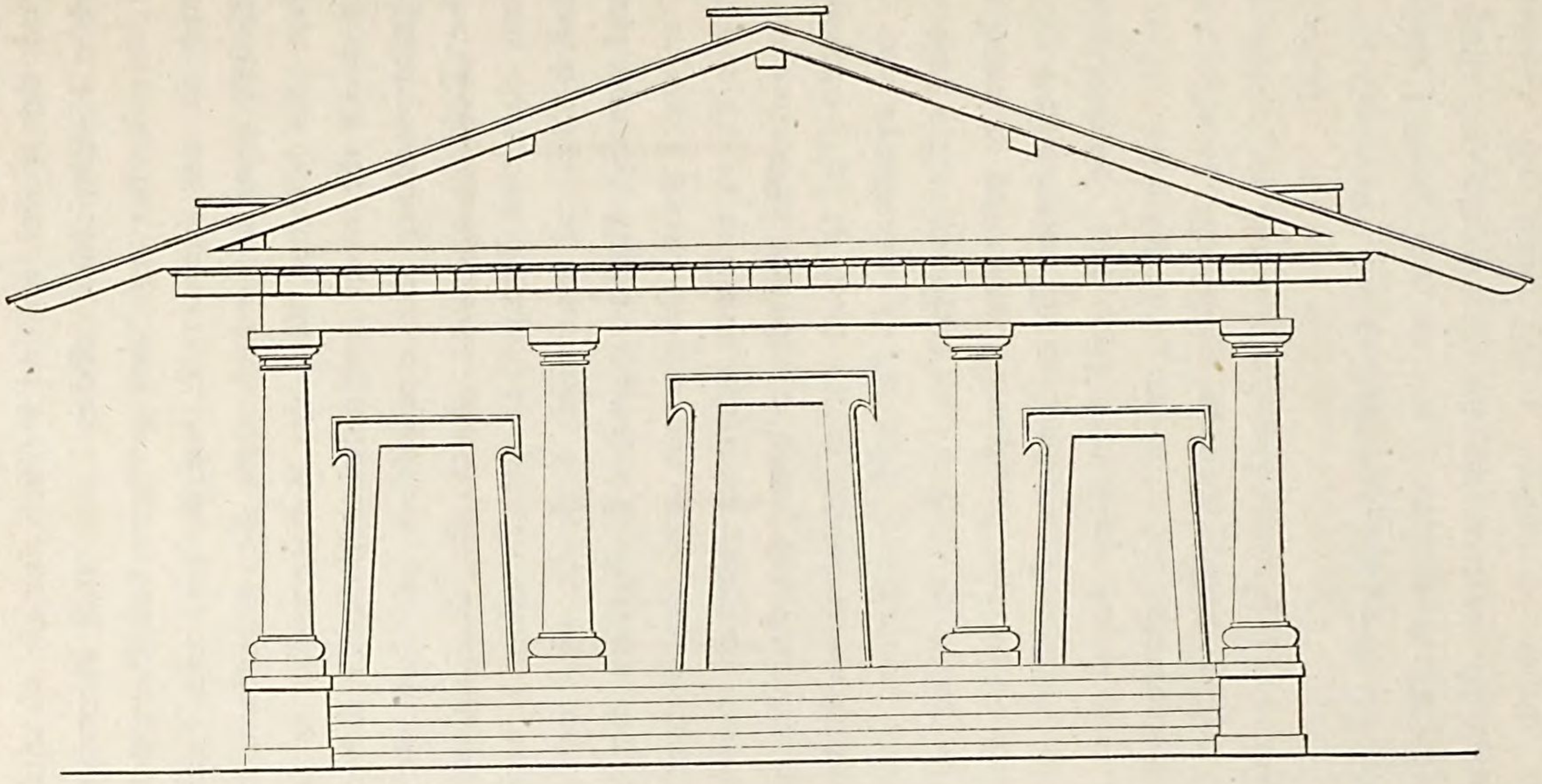
Dieſer durch die noch vorhandenen Baureſte ſich dokumentierende Zuſammenhang der etruskiſchen und helleniſchen Kunſt findet ſeine Beſtätigung noch durch die Nachrichten, welche Vitruv uns über den Tempelbau der Etrusker hinterlaſſen hat. Wahrſcheinlich ſtand zu ſeiner Zeit noch das einſt von Poſtumius gelobte und von Sp. Caſſius geweihte Heiligthum der Gottheiten Ceres, Liber und Libera. Wenn nun auch der Bericht Vitruv's ein ſehr klarer iſt, ſo möchten wir doch Abſtand davon nehmen, mehr als den Grundriſs und das Schema des Aufriſſes eines etruskiſchen Tempels (Fig. 11) nach dieſen Angaben wiederherzuſtellen. Denn die uns erhaltenen Reſte ſind zu dürftig, um ein beſtimmtes Bild eines etruskiſchen Tempels in völlig etruskiſchem Geiſte aus ihnen zu gewinnen. Uns dünkt, daſs ſelbſt die bekannte Semper'ſche Reſtauration des toskaniſchen Tempels[1]) zu viel helleniſchen Beigeſchmack hat, und verweiſen den Leſer, um ſeine Phantaſie nicht zu beeinfluſſen, noch ſie zu beſchränken, auf die von uns mitgetheilte Abbildung eines Sepulkral-Reliefs (Fig. 10), welches in flüchtiger Skizze die Vorderanſicht eines etruskiſchen Tempels enthält.

War der Grundriſs des helleniſchen Tempels die natürlichſte und einfachſte Löſung der an ihn geſtellten Anforderungen, ſo kam bei dem der Etrusker noch ein anderes Moment mit in Frage, welches für ſeine Form bedingend wurde und dem

---

1) Abbildung ſiehe bei Lübke, Geſchichte der Architektur. 5. Aufl. Leipzig 1875. S. 175.

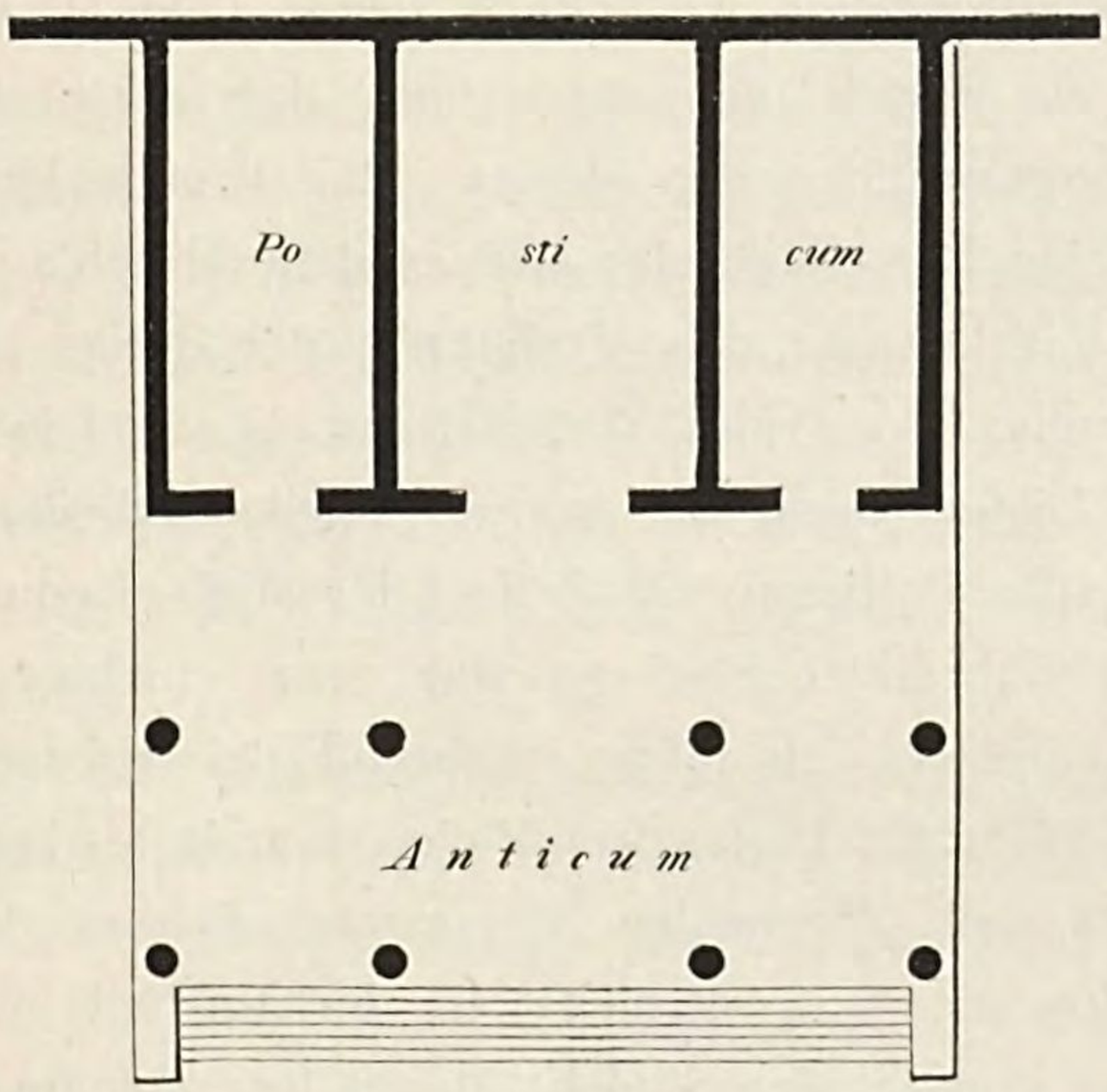
Fig. 11.



Aufriss eines etruskischen Tempels. (Skizze.)

Künſtler bei ſeinem Schaffen verhältniſsmäſsig enge Grenzen ſteckte. Es waren dieſes Vorſchriften der Auguration oder Divination. Denn wie das Wort templum urſprünglich dieſen Lehren angehörte, da jeder für Auſpizien beſtimmte Bezirk, ſelbſt der Himmel, dann auch ein beſtimmter jenen heiligen Zwecken gewidmeter und begrenzter Raum auf der Erde ſo genannt wurde, ſo wurde auch die allgemeine Lehre über das Templum entſcheidend für die Geſtalt des Templums im engſten Sinne, nämlich des gottesdienſtlichen Zwecken gewidmeten Hauſes.

Fig. 11 A.



Grundriss eines etruskischen Tempels.

Dieſer Bezirk wurde nach dem herkömmlichen heiligen Gebrauche ſo gewonnen, daſs der Auſpizierende mit ſeinem Lituus den Cardo und Decumanus am Himmel zog[1]), ſo daſs ſein eigner Zenith der Kreuzungspunkt war, und alsdann den für den heiligen Zweck beſtimmten Platz ſo abgrenzte, daſs er in gleichen Entfernungen von ſich Parallelen zu jenen zog, die demgemäſs eine quadratiſche

1) Cardo iſt die Mittagslinie, Decumanus die ſie unter rechtem Winkel kreuzende Linie.

Fläche umſchloſſen. Nach dieſem heiligen Gebrauch erhielten die Tempel eine annähernd quadratiſche Geſtalt, wie wir ſie beim kapitoliniſchen Tempel, deſſen Gründung durch etruskiſche Haruſpices mitbewirkt wurde, kennen lernen; denn bei einem Geſammtumfang von 800 Fuſs betrug ſeine Tiefe etwa 15 Fuſs mehr als die Breite. Während der Hellene die Seitenverhältniſſe ſeiner Tempel lediglich nach ſeinem Gefühl beſtimmte, welches die Breite gewöhnlich halb ſo lang als die Tiefe herſtellt, waren dem etruskiſchen Künſtler durch engherzige Vorſchriften des Kultus alſo künſtleriſch kaum zu überwindende Schwierigkeiten hinſichtlich der äſthetiſchen Ausbildung ſeines Tempels in den Weg gelegt, die ein Beweis mehr dafür ſind, daſs die praktiſchen Geſichtspunkte gegenüber den idealen, das ſtrenge Geſetz gegenüber der freien Bewegung des Geiſtes den Ausſchlag gaben.

Nach Vitruv war das Verhältniſs der Breite eines eigentlichen Tempels, d. h. eines Auguraltempels, zu ſeiner Tiefe das von 5 : 6. Dieſer Raum war in zwei Theile getheilt, von denen der hintere, das Poſticum, die Zelle oder auch, wenn das Heiligthum mehreren Gottheiten geweiht war, mehrere derſelben, gewöhnlich drei, in ſich faſste, während der vordere Theil die Säulenhalle bildete. Dieſe drei Zellen waren alsdann ſo angeordnet, daſs jede der beiden Nebenzellen ſich zu der mittleren in der Breite wie 3 : 4 verhielt. In der Vorhalle ſtanden zwei Säulenreihen von je vier Säulen, deren Interkolumnien den Eingängen zu den Zellen entſprachen, ſo daſs alſo in der Flucht einer jeden Cellamauer je zwei Säulen ſtanden. Darnach muſste das mittlere Interkolumnium gröſser werden als die beiden anderen. Da auch dieſe viel gröſser als die beim helleniſchen Tempel gebräuchlichen und die Säulen zudem viel ſchlanker waren, da die Höhe etwa dem Siebenfachen des unteren Durchmeſſers gleichkam, ſo erhielt der Tempel ein zwar leichtes, aber zugleich nüchternes und, wie Vitruv ſagt, geſpreiztes Anſehen.

Auch wenn der Tempel nur eine Cella hatte, behielt man dieſe Verhältniſſe bei; nur trat alsdann zu ihren Seiten eine

Fortſetzung der Säulenreihe bis zur hinteren Abſchluſsmauer des Tempels ein.

Dieſe Säulen wurden mit hölzernen Architraven überdeckt, welche nach Vitruv die um ein Viertel der Säulenhöhe vorſpringenden Querbalken trugen, ſo daſs das ſteile Dach weit vorragte. Die Giebelfelder wurden mit plaſtiſchen Thongruppen geſchmückt, in deren Herſtellung, wie wir oben erfuhren, die Etrusker ſehr geſchickt waren. Nur in älterer Zeit ſcheint dieſen Bauwerken der Fries gefehlt zu haben, wie es aus Fig. 10 erſichtlich iſt; hingegen deutet die Façade eines Grabes in Norchia (Fig. 7) an, daſs ſpäter Triglyphen in freier Anordnung und ohne konſtruktiven Zweck als Friesſchmuck in Anwendung waren.

Jene Beſtimmungen bezogen ſich vermuthlich bloſs auf ſolche Heiligthümer, welche Zwecken der Divination gewidmet waren. Waren ſie jedoch Gotteshäuſer im engeren Sinne, wie die helleniſchen, ſo ſcheint den Künſtlern eine gröſsere Freiheit in der Geſtaltung gewährt geweſen zu ſein. Daher konnte z. B. ſpäter der Tempel der Veſta zu Rom über rundem Grundplane aufgebaut werden. [1])

Der etruskiſche Tempel beſtand demgemäſs aus zwei beſonderen Theilen, die an ſich zwar denen des helleniſchen Tempels verwandt ſind, aber in ihrer Verbindung gerade zu dem, was dieſen zum Muſterbilde aller Schöpfungen der Architektur gemacht hat, nämlich zu der organiſchen Durchbildung, in direktem Gegenſatze ſtehen. Der augurale etruskiſche Tempel hat ein durchaus dualiſtiſches Gepräge, wie es durch die ſtrenge Sonderung ſeines äſthetiſchen und praktiſchen Zweckes bedingt war. Das Geſetz, mit ſeinen ſich bis auf das Geringſte erſtreckenden Vorſchriften, ſei es ein bürgerliches, ſei es ein religiöſes, waltete mit ſo unnachſichtlicher Schärfe auch über des Künſtlers Thun und ſchloſs ſeine Thätigkeit ſo ſehr in die Grenzen des nationalen Gebrauchs ein, daſs ein Ueberſchreiten deſſelben als Sakrilegium

---

1) Vergl. hierüber Müller a. a. O. II. S. 142.

gegolten hätte. Zu einer harmoniſchen Entwicklung des Grundgedankens konnte und durfte der etruskiſche Künſtler ſich daher nicht emporſchwingen; denn wo das Gelingen jeglicher Unternehmungen in ſolchem Maſse von äuſseren Zeichen abhängig gedacht wurde und wo zugleich ebenſo das praktiſche Intereſſe überall das entſcheidende war, da muſsten auch die etwa vorhandenen künſtleriſchen Anlagen durch die zu beobachtenden Vorſchriften nicht bloſs in ihrer Entwicklung gehindert, ſondern ſogar unterdrückt werden.

Der praktiſche Zweck und die künſtleriſche Ausführung fielen demgemäſs beim etruskiſchen Tempel völlig aus einander, und wie bei den Produkten des Kunſthandwerks, in dem die Etrusker, wie wir ſahen, ſo Vorzügliches leiſteten, das Ornament nur als Zierrath den Flächen eingeritzt oder, erhaben gearbeitet, nur loſe aufgelegt iſt, ohne zu ihrer Grundform in näherer Beziehung zu ſtehen, ſo iſt bei dem etruskiſchen Tempel die Säulenhalle dem eigentlichen Baue vorgelegt, ohne, wie ſelbſt bei dem helleniſchen Templum in antis, in den eigentlichen Organismus des Geſammtbaues hineingezogen zu ſein. Eine maleriſche Wirkung läſst ſich freilich in ſeiner Vorderanſicht dieſem Baue nicht abſprechen, ſo ſehr man auch mit Rückſicht auf die helleniſche Kunſt das ihm zu Grunde liegende Prinzip verdammen muſs. Allein der etruskiſche Tempel iſt nur in herberer Form das Vorbild der geſammten römiſchen Architektur; denn woran der Etrusker zunächſt durch die Geſetze ſeines Landes verhindert war, nämlich ein organiſches Kunſtwerk zu ſchaffen, das vermochte auch die ſpätere Zeit nicht, obwohl ſie mit gröſseren Freiheiten ausgeſtattet war, und wenn wir tiefer ſchauen, ſo erkennen wir auch, woran alle Verſuche der etruskiſchen und römiſchen Welt, Vollendetes in der Kunſt zu ſchaffen, ſcheitern muſsten: es war, wie in allen Lebensverhältniſſen, die Begünſtigung der Form zum Nachtheil des inneren Weſens der Dinge, ein Dualismus, den zu verdecken die helleniſche Kunſt herhalten ſollte, der aber endlich wie im Staate, ſo auch in der Kunſt den nur durch groſse Opfer verzögerten und

an und für ſich ſo bejammernswerthen Sturz der Herrlichkeiten der geſammten antiken Welt zur Folge hatte.

Iſt nach den uns erhaltenen Formen-Elementen der Etrusker ein Schluſs auf die frühzeitige Verbindung[1]) dieſes Volkes mit den Hellenen unabweisbar, ſo wird er noch bekräftigt nicht nur durch jene koloſſalen Mauern, welche auf den Anhöhen eine charakteriſtiſche Eigenthümlichkeit der Landſchaften beider Halbinſeln ſind, ſondern auch durch die Anlage der Wohnhäuſer. Nur zeigt ſich bei dieſer die praktiſche Ueberlegenheit der Etrusker, indem ſie dem noch verhältniſsmäſsig primitiven Grundplan des alten helleniſchen Hauſes, wie Homer ihn ſchildert, eine der höheren Bedeutung der Einzelperſon und der Familie in Etrurien entſprechende Erweiterung und reichhaltigere Gliederung zu Theil werden lieſsen. Denn wie bei den religiöſen, ſo ſchloſſen ſich die Römer auch bei den profanen Bauten den Etruskern an, ſo daſs wir die Vorbilder jener Wohnhäuſer, die uns aus dem wieder ausgegrabenen Pompeji bekannt ſind, bei dieſen ſuchen müſſen und ſowohl in den Schilderungen der Alten wie in einzelnen Nachahmungen in Gräbern und bei Erzeugniſſen der Kunſtinduſtrie auch finden. Da die römiſche Kunſt nicht mehr wie die klaſſiſche der Hellenen vorzugsweiſe eine religiöſe, ſondern auch eine das profane Leben verſchönernde war, ſo müſſen wir wenigſtens einige Augenblicke bei dem etruskiſchen Wohnhauſe verweilen.

Das Haus Homer's mit ſeinem Megaron, dem groſsen Hauptraum und den unmittelbar daran ſtoſsenden Gemächern erinnert an die Königspaläſte der Inder, die wir ſchon früher erwähnten.[2]) Stellen wir ihnen die Paläſte der ſemitiſchen Fürſten

---

[1]) Eine direkte Verwandtſchaft beider Völker möchten wir auf Grund jener Thatſachen nicht annehmen, da die ſprachlichen Forſchungen einem ſolchen nahen Verhältniſs zu widerſprechen ſcheinen; die Anſiedelung der tyrrheniſchen Pelasger an den etruriſchen Geſtaden genügt vollkommen, um jene Erſcheinungen in beiden Ländern zu erklären.

[2]) Abthlg. II, Architektonik des orientaliſchen Alterthums, S. 66 u. 67.

Meſopotamiens[1]) gegenüber, die ſchon in ihrer Grundriſskompoſition einen weſentlich andern Charakter tragen, ſo kann in der That der Gedanke an einen von den ariſchen Stämmen in der gemeinſchaftlichen Urheimath bereits angenommenen beſtimmten Typus des Wohnhauſes auftauchen, wie er vor einiger Zeit mit dem Hinblick auf das niederdeutſche, helleniſche und römiſche Wohnhaus angeregt iſt.[2]) Allein dieſer Grundplan iſt andererſeits wiederum ein ſo einfacher, durch dieſelben familiären Verhältniſſe bedingter und deshalb ein ſo natürlicher, daſs ſein Werth für die Völkerkunde der hiſtoriſchen Vorzeit unter allen Umſtänden ohne ſprachliche Belege ein zweifelhafter bleiben muſs. Immerhin aber iſt es intereſſant und verdient ſicherlich die Beachtung des Forſchers, daſs an örtlich ſo weit getrennten Gegenden verſchiedener Erdtheile im erſten Stadium der architektoniſchen Entwicklung bei verwandten Völkern verwandte Kunſterſcheinungen anzutreffen ſind.

Der wichtigſte Theil des ſpäteren römiſchen Wohnhauſes ſtammt von den Etruskern. Es iſt dieſer das Atrium oder Cavaedium, jener Raum, welcher den gemeinſchaftlichen Aufenthalt der Familie bildete, in dem der Hausvater mit ihr ſpeiſte und wo die Hausfrau wolleſpinnend unter ihren Mägden ſaſs.[3]) Um dieſen Raum, der in römiſcher Zeit zugleich den »Empfangsſaal« der Vornehmen bildete, gruppierten ſich die Schlafzimmer und andere Räume. Tuskiſch nannte man nach Vitruv vorzugsweiſe[4]) dasjenige Cavaedium oder jenen hofartigen Raum, in dem ringsum ein ſchmales Dach von den Seitenwänden vorſprang, welches nicht durch Säulen geſtützt, ſondern durch Querbalken getragen wurde, welche ihr Lager in den Wänden hatten. Die mittlere Oeffnung, nach der hin das Dachwaſſer zuſammenfloſs,

---

[1]) Abthlg. II, Architektonik des orientaliſchen Alterthums, S. 241 etc.

[2]) Von Guſtav von Bezold in der Allgemeinen Bauzeitung. Wien 1881. »Der niederſächſiſche Wohnhausbau und ſeine Bedeutung für die allgemeine Baugeſchichte.«

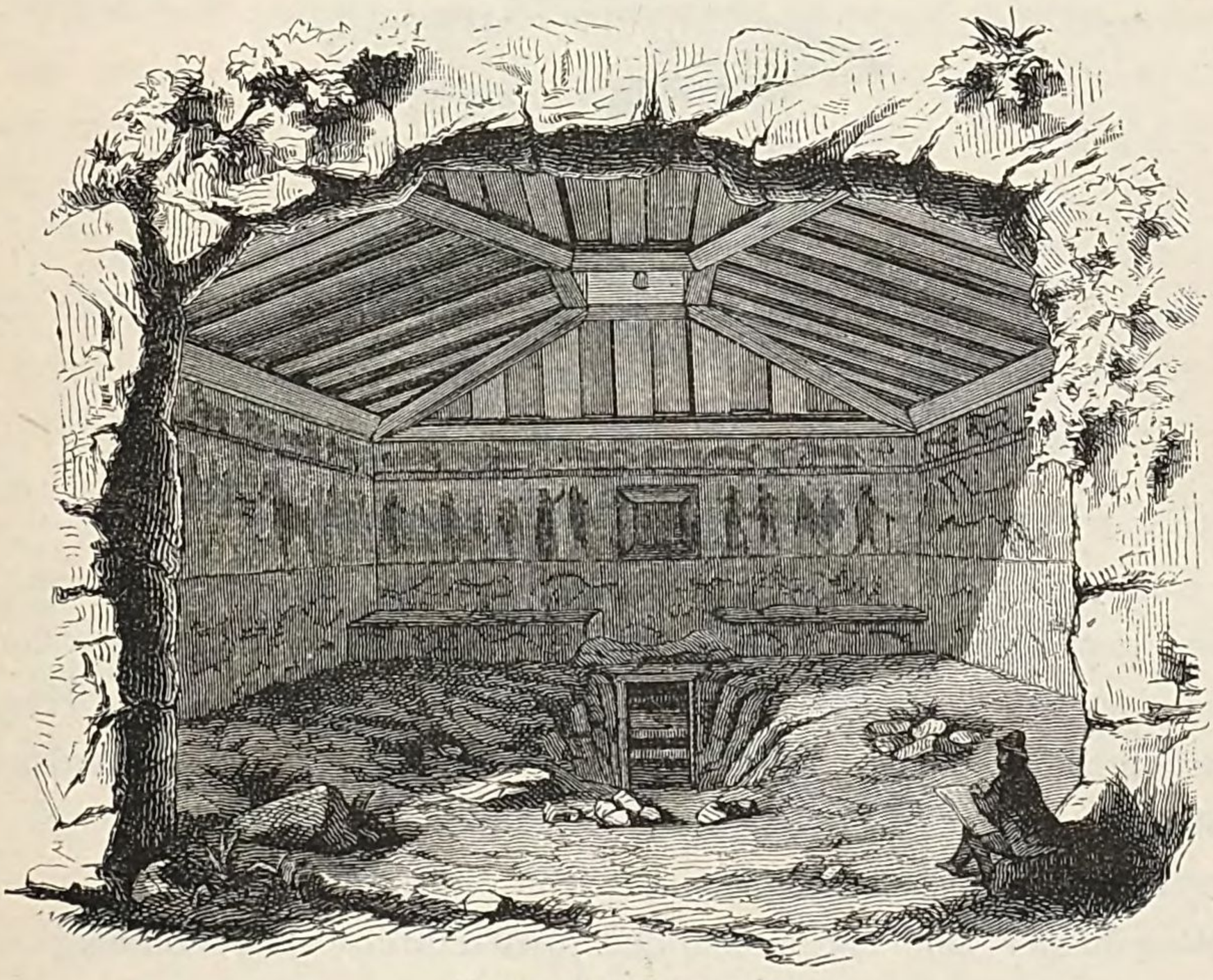
[3]) Vergl. Müller a. a. O. Bd. I. S. 240.

[4]) Vitruv VI. 3. 1.

nannte man das Impluvium, die Vertiefung in dem Boden, welche es aufzunehmen beſtimmt war, Compluvium.

Aufser dieſer primitiven und vielleicht auch urſprünglichſten Art des Atriums ſcheinen aber die Etrusker auch den mit Portiken umgebenen Hof gekannt zu haben, da ſie ja den Säulenbau ſchon frühzeitig bei ihren Tempeln in Anwendung brachten.

Fig. 12.

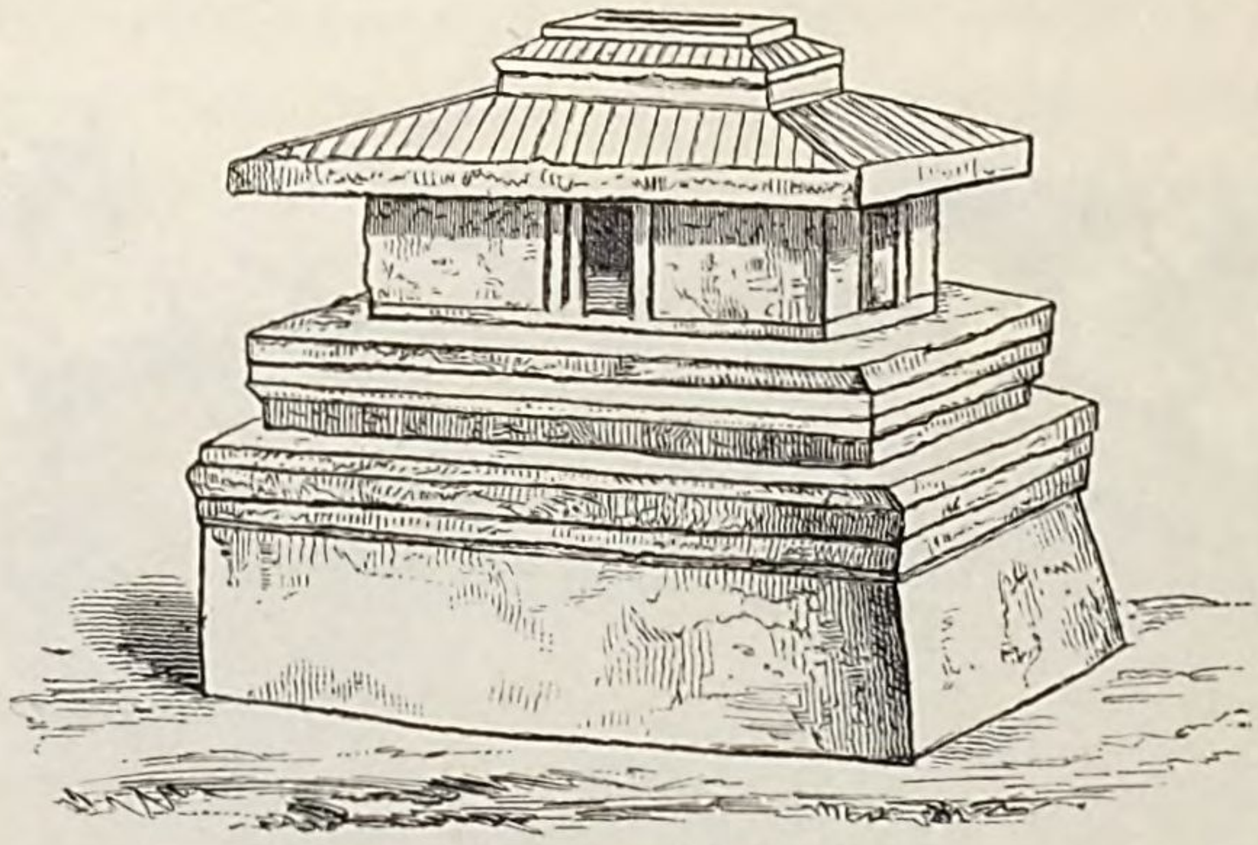


Grab von Corneto.

Eine zweite Art des etruskiſchen Cavaediums war diejenige, bei welcher das Waſſer nicht in der Mitte des Hauſes zuſammenfloſs, ſondern vielmehr nach den äufseren Seiten zu abgeleitet wurde. Ein Grab zu Corneto giebt uns ein deutliches Bild davon, wie praktiſch in dieſem Falle die Etrusker den Hof zu überdachen verſtanden. Das Hypäthron iſt nämlich hier (Fig. 12) von vier Balken umrahmt, gegen deren Ecken die von den Winkeln aufſteigenden Dachsparren ſtoſsen, ſo daſs ſie in ſicherer Schwebe gehalten werden. Eine derartige Konſtruktion ſcheint

aber nicht nur für den Hof, ſondern auch für ganze Wohnhäuſer, jedenfalls aber nur für kleinere, in Anwendung geweſen zu ſein, wie dieſes an einem etruskiſchen Thonſarg zu erkennen iſt (Fig. 13), bei dem das Hypäthron als oberſter Giebelabſchluſs auch äſthetiſch bedeutſam hervortritt. An dieſem Beiſpiel lernen

Fig. 13.



Etruskischer Thonsarg.

wir auch das zum Schutze der nächſten Umgebung des Gebäudes weit hervortretende Dach kennen. Das in dieſer Konſtruktion hergeſtellte Cavaedium war das ſogenannte Cavaedium displuviatum.

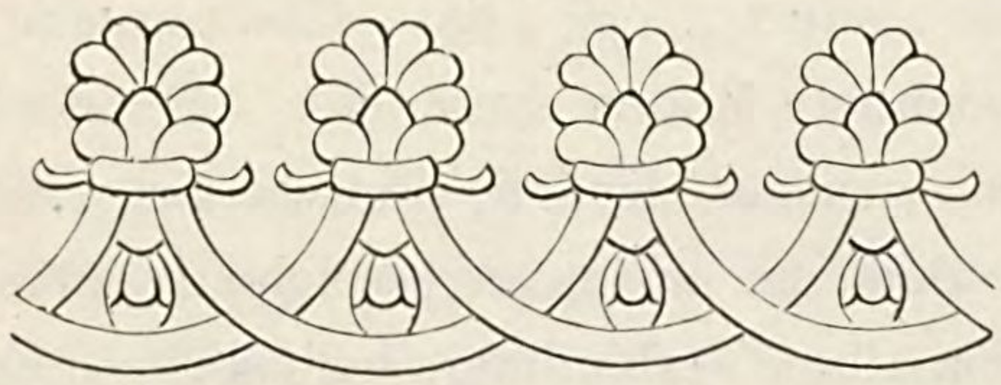
Ob die Etrusker dieſer höchſt praktiſchen Anlage ihrer Wohnhäuſer eine entſprechende künſtleriſche Durchbildung zu Theil werden lieſsen, iſt aus Beiſpielen nicht erſichtlich. Doch liegt im Hinblick auf ihre Tempelbauten und die ſpätere römiſche Kunſt die Annahme nahe, daſs ſie dieſes nicht vermochten, vielmehr die uns bekannte orientaliſierende Art der unorganiſchen Inkruſtation zur Anwendung brachten. Weiſen doch ſogar Erzeugniſſe der Kunſtinduſtrie auf einen direkten Zuſammenhang mit dem Orient hin[1]), wie das hier beiſpielsweiſe vorgeführte Ornament (Fig. 14), deſſen Aehnlichkeit mit dem in der zweiten Abtheilung vorgeführten aſſyriſchen nicht zu verkennen iſt.

---

[1]) Vergl. auch Reber a. a. O. S. 384.

Wie aus diefer kurzen Schilderung der noch erhaltenen Refte altetruskifcher Architektur hervorgeht, war in der That das künftlerifche Geftaltungsvermögen der Etrusker von verhältnifsmäfsig geringer Anlage und Entwicklung. Orientalifche und hellenifche Einflüffe waren thätig, ohne für den etruskifchen Geift von beftimmender Bedeutung zu werden oder fich zur Neufchöpfung eines harmonifchen Ganzen mit der eigenthümlichen etruskifch-verftändigen Sinnesrichtung verfchmelzen zu

Fig. 14.



Palmetten-Ornament von einer cäcitischen Bronze.

können, fo dafs der etruskifche Kunftgeift im ftrengen Gegenfatze zu dem klaffifch-hellenifchen verharrt. Was dort fich zu der harmonifchen Geftalt des Säulentempels entwickelte, bleibt hier nebeneinander beftehen, obgleich daffelbe Werk alle drei Elemente an fich trägt. Die Etrusker eben vermochten die ihnen überlieferten Elemente blofs kopierend nachzuahmen, während der Hellene fie neu bildete und zu einem klaren ftimmungsvollen Ganzen umfchuf.

Orientalifierende Formen lernten wir auch bei den Hellenen in der vorklaffifchen Periode ihres Kunftlebens kennen, und es war uns möglich, in ihnen Spuren des Uebergangs von dem orientalifchen Kunftprinzip zu dem hellenifchen zu finden, fo dafs fich die Lücke zwifchen beiden kontraftierenden Kunftweifen wenigftens theilweife fchlofs und die Stellung der älteften hellenifchen Kunftweife zu der klaffifchen präzifiert werden konnte. Offenbar nimmt die alte etruskifche Kunft zu der fpäteren römifchen eine ähnliche Stellung ein, wie wir diefes hinlänglich an-

---

1) Siehe Abthlg. III, Architektonik der Hellenen, Kap. 4.

gedeutet haben. Nur vermochten die Römer oder vielmehr die helleniſch-römiſchen Künſtler die Differenz zwiſchen Inhalt und Form, welche alle Werke der Etrusker erkennen laſſen, nicht auszugleichen, wie die klaſſiſche Zeit in Hellas, vielmehr bleibt ſie beſtehen bis zum Untergange der römiſchen Welt, auf deren Trümmern auch für die Kunſt ein neues Leben erblüht. Bis zu dieſem Zeitpunkte war ſie auf der apenniniſchen Halbinſel eigentlich bloſs eine Treibhauspflanze geweſen, welche die unausgeſetzte Pflege freilich zu üppiger Blüthe zu bringen vermocht hatte, welcher jedoch erſt das Chriſtenthum einen wahrhaft lebenſpendenden Boden bereitete. Dennoch aber iſt die Bedeutung der Etrusker für die Entwicklung der Architektur keine geringe: denn ſie waren es, welche in Italien durch ihren praktiſchen Sinn die Verbindung helleniſcher Formenſchönheit mit dem profanen Leben und eine wirkliche organiſche Raumſchöpfung anbahnten, indem ſie den Römern die Errungenſchaften ihrer Kultur vererbten. Dieſes Verdienſt geſtehen ihnen die römiſchen Schriftſteller ungeſchmälert ſelber zu, wenn ſie ſagen, daſs anfangs alles tuskiſch, dann helleniſch geweſen ſei. Damit iſt auch unſer Verweilen bei dieſen geringen Reſten ihrer Kunſt hinlänglich gerechtfertigt.

Drittes Kapitel.

Rom.

Je weiter wir in unſerer Betrachtung vorſchreiten, um ſo mannigfaltiger erſcheinen uns die Einflüſſe, unter denen das Geiſtesleben der Völker ſich entfaltet. Die überlieferte Kultur erſcheint auf dem neuen Boden und unter fremdem Himmel in verändertem Gewande, an welchem auſser dem herrſchenden Kulturvolke die heterogenſten Elemente der Geſchichte, ſeien es ziviliſierte, ſeien es halbgebildete Völker, mitgewirkt, ſo daſs es immer ſchwieriger wird, die einzelnen Fäden im Gewebe zu erkennen. Bei den Hellenen war es noch leichter, die barbariſchen Ueberlieferungen von dem eigenthümlich Helleniſchen zu unterſcheiden, da der Gegenſatz beider Lebens- und Kunſtweiſen ein direkter und im Prinzipe wenig vermittelter war. Bei den ſtammesverwandten Römern geſellen ſich zu dem gemeinſamen Erbtheil der ariſchen Völker auſser den gereiften und noch reifenden orientaliſchen und helleniſchen Kulturfrüchten die uns weniger bekannten der italiſchen Völker, von denen die bereits geſchilderten der Etrusker vielleicht die bedeutendſten waren, ſo daſs es ſchwer hält, zu beſtimmen, ob dasjenige, was wir gegenüber dem helleniſchen Volkscharakter als unterſcheidende Merkmale des römiſchen erkennen, dem direkten Einfluſs der Natur und des Bodens oder einer der Beſitznahme des Landes durch die Arier vorausgegangenen Epoche der Kultur zuzuſchreiben iſt. Die an

und für ſich nicht unintereſſante Unterſuchung hierüber konnten wir uns aber hier, ſo weit nicht Etrusker dabei in Frage kommen, um ſo eher erſparen, da in beiden Fällen der erziehende Einfluſs der natürlichen Beſchaffenheit des Wohnſitzes ſich geltend machen muſste. Denn dieſer Einfluſs entwickelte den charakteriſtiſchen Grundzug des römiſchen Weſens, der ſich in durchaus klarer und noch einſeitig beſtimmter Form vorzugsweiſe in den Werken der Architektur ausgeprägt hat. Er muſs daher an dieſer Stelle das Hauptthema unſerer Betrachtung abgeben.

Wir haben ſchon oben darauf hingewieſen, daſs die apenniniſche Halbinſel in Folge ihrer landſchaftlichen Beſchaffenheit die Bewohner vorzugsweiſe auf die Entwicklung der Bodenkultur anwies, ohne jedoch dem Völkerverkehr hemmende Schranken entgegenzuſetzen, ſobald Neigung oder Bedürfniſs jene dazu drängte. So wurden auch die ariſchen Bewohner Italiens gleich den Etruskern, und unter ihnen die uns hier zumeiſt intereſſierenden latiniſchen Römer Ackerbauer. Wie das helleniſche Kulturleben ſich hauptſächlich durch Verkehr und Handel, den zum gröſsten Theil das regſame Völkchen der Ioner betrieb, entwickelt hat, ſo ging das römiſche aus dem Ackerbau hervor, und dieſe verſchiedenen Quellen ſind durch alle Zeiten maſsgebend für das verſchiedenartige Weſen beider Kulturvölker geblieben. »Die Gröſse Rom's«, ſagt Mommſen ebenſo richtig wie ſchön[1]), »iſt gebaut auf die ausgedehnteſte und unmittelbarſte Herrſchaft der Bürger über den Boden und auf die geſchloſſene Einheit dieſer alſo feſt gegründeten Bauerſchaft«, und es iſt deshalb als kein zufälliges Ereigniſs zu betrachten, daſs die römiſche Literatur ſogar mit der theoretiſchen Behandlung des Ackerbaues ihren Anfang genommen hat. Der National-Römer war vor allem Landwirth und ſuchte ſeinen Stolz darin, es ganz zu ſein. Noch zu Zeiten der Republik ſtand ſein eigentliches Wohnhaus auf

---

[1]) Mommſen a. a. O. Bd. I. S. 182.

dem Lande und nur der Geſchäfte halber hatte er ein Quartier in der Stadt. Ein eigentlicher Kaufmannsſtand, wie er die helleniſchen Handelsſtädte bevölkerte, konnte ſich neben dieſen Ackerbauern nicht entwickeln, ſo ſehr die ſchiffbaren Flüſſe des Landes und die nahe Küſte ihn auch begünſtigt hätten. Die Groſsgrundbeſitzer waren praktiſch genug, um ſich nicht durch Zwiſchenhändler den Lohn ihrer mühſamen Arbeit verkürzen zu laſſen.

Der Ackerbau, als die Hauptbeſchäftigung des römiſchen Bürgers, wurde bedingend für die Richtung ſeines geiſtigen Lebens. Der Phantaſie und dem Herzen gewährt er wenig Nahrung; um ſo höhere Anforderungen ſtellt er an die Energie und an die praktiſche Ueberlegung, an den Verſtand. Wo der unmittelbare materielle Vortheil der Bodenkultur das Intereſſe des Lebens ſo vollſtändig in Anſpruch nimmt, wie bei dem römiſchen Volke, wo Wohl und Wehe des Einzelnen, wie der Geſammtbevölkerung, ſich ſo eng an die zu bebauende Scholle knüpfen, da kann und darf der idealere Trieb des Gemüths nicht das Daſein mit dem geheimniſsvollen Reiz des Schönen umſpinnen, da darf die Phantaſie den Geiſt nicht ablenken von der lichten, klaren Gegenwart in die unbeſtimmte Dämmerung ahnungsvoller Poeſie. Die reale Gegenwart beſchäftigt nur den Verſtand und mit der Klarheit des Denkens verbindet ſich unmittelbar die praktiſche, den Zweck erfüllende Thätigkeit.

An dieſer praktiſchen Lebensrichtung hielt der Römer noch feſt, als er längſt die urſprünglichen engen Grenzen ſeiner Vaterſtadt überſchritten hatte; er hielt ſogar ſo feſt an ihr, daſs noch zur Kaiſerzeit Horaz den für glücklich preiſen konnte, der fern von dem Gewühl des Lebens in friedlicher Einſamkeit des Landes ſein Leben verbringen könne. Denn jenes »beatus ille qui procul negotiis etc.« iſt nicht bloſs einer dichteriſchen Sentimentalität entſprungen. Was der Römer mit dem Schwerte eroberte, das erwarb der Pflug. Römiſche Colonien ſiedelten ſich in den eroberten Ländern an und ſicherten ihren Beſtand der

gemeinſamen Vaterſtadt. So erſt eroberte in Wirklichkeit das ackerbautreibende Rom zunächſt Latium, dann Italien, endlich die geſammte antike Welt. An den Pflug knüpft ſich die Herrſchaft Rom's und ſeine eigenthümliche Kultur. Mit dem Zeitpunkt, wo es die Energie und Kraft verloren hatte, ihn zu führen, beginnt ſein Verfall.

Mit dem geregelten Ackerbau hängt in engerem Kreiſe das Verhältniſs des Hauſes, in weiterem das des Bürgers zum Bürger und des Bürgers zum Staate zuſammen. Sittlichkeit, privates und öffentliches Recht ſind durch ihn bedingt; ſoll der innere Friede des Staates gewährleiſtet und das allgemeine Wohl geſichert ſein, ſo iſt über ſie zu wachen und in klarer Form die Sitte, Mein und Dein und Bürgerpflicht durch geſetzliche, allgemeingültige Satzungen zu regeln. Kein Volk hat dieſe Nothwendigkeit tiefer erkannt und dieſer Erkenntniſs durch das Geſetz einen ſchärferen und zugleich unparteiiſcheren oder allgemein menſchlicheren Ausdruck verliehen als die Römer. Daſs ſie es ſelbſt bei der ſchnellen Vergröſserung ihres Ländergebietes und der hierdurch bedingten Veränderung der Verhältniſſe noch vermochten, hat ſeinen Grund in der Zähigkeit, mit der ſie feſthielten an der alten Sitte, und in der Ehrfurcht vor der rechtlich ernſten Geſinnung, welche man der älteſten Zeit ihres Volkes nachrühmen durfte.

Der Beſtand des Staates beruht auf dem der Familie. Sie iſt ein unmittelbares Ergebniſs des durch den Staat verliehenen oder rechtlich erworbenen liegenden Beſitzſtandes, der einerſeits nur durch eine geregelte Hausordnung ſich erhalten kann und andererſeits nur durch die Vererbung auf die Nachkommen wahren Werth erhält. So entwickelt ſich aus dem Ackerbau die Familie mit dem Vater als Oberhaupt, das Verhältniſs des Weibes, der Söhne und Töchter, der Diener und Sklaven zu ihm, es entwickelt ſich ferner aus ihm das Erbfolgerecht und das Recht des Staates, über deſſen Ausführung zu wachen. Die ſtaatliche Regelung dieſer Verhältniſſe führte bei

den Römern zu einem ganz beſtimmten, nicht zu miſsdeutenden Sittengeſetz, welches den freien Willen, wie er in den humanen Staaten der Hellenen geherrſcht hatte, an das unumgängliche »Sollen« des Geſetzes ſchmiedete. Das »Müſſen« des Hellenen hatte ſeinen Urſprung in dem nivellierenden Zuge des Gemüths, das »Sollen« des Römers in der abſoluten Herrſchaft des allgemeinen Willens, und wie jene die Welt fühlenden und denkenden Geiſtes ſich zu eigen machten, ſo eroberten ſich dieſe die realere des wollenden und handelnden, ſo daſs die Löſung der Kulturaufgabe des Alterthums nur in der Zuſammenfaſſung beider ſich ergänzenden Völker gefunden werden kann. Lyra und Meiſsel ſind der Stolz des Hellenen, Schwert und Wage derjenige des Römers.

Räumte das alte römiſche Recht dem Vorſtand der Familie die weitgehendſten Rechte ein, die ſich ſogar auf das Eigenthumsrecht an Söhne und Töchter erſtreckte, und nur für die letzteren ein Ende nahmen, wenn ſie als Frauen in den Beſitzſtand anderer übergingen, ſo war er ſelbſt wiederum durch die allgemeinen Satzungen dem Staate oder der Souveränetät der Gemeinde ein- und untergeordnet, und zwar mit eben derſelben unumſtöſslichen Härte, wie ſeine Untergebenen ihm ſelbſt. Das römiſche Recht, ein Volksrecht, iſt klar und bündig, ohne Umſchweife und Milderung des einmal als richtig Erkannten, und nicht minder kurz iſt ſeine Vollziehung. Die eiſerne Konſequenz in ſeiner Anwendung mag uns oft grauſam und unmenſchlich erſcheinen; allein das römiſche Volk blieb ſich deſſen bewuſst, daſs es ſelbſt der Schöpfer deſſelben geweſen war und ertrug im Hinblick auf ſeine groſsartigen Erfolge und Segnungen, die im Verhältniſs zu den anderen Zuſtänden bei den Völkern der damaligen ziviliſierten Welt noch um ſo beneidenswerther erſcheinen muſsten, mit unzerreiſsbarer Geduld ſeine Härten. Es hatte die glückliche Erkenntniſs, daſs Rom's Gröſse mit ſeinen Geſetzen unzertrennlich verknüpft ſei, mit jenen Geſetzen, in denen »die ewigen Grundſätze der Freiheit und der Botmäſsigkeit, des

Eigenthums und der Rechtsfolge unverfälſcht und ungemildert walteten und heute noch walten«.[1])

Im Zuſammenhange mit der nationalen Lebensbeſchäftigung der Römer, dem Ackerbau, und der allgemein menſchlichen Geſinnung, die ſich in ihren Geſetzen gegenüber dem freien Manne des Landes oder dem Angeſeſſenen kund thut, ſteht die ſoziale Stellung der Frau, und gerade die Anerkennung, welche der Römer ihrem Weſen und Werthe zollte, verſöhnt uns mit manchen Härten ſeines Lebens und Geſetzes. Die Achtung vor den Frauen hatte ja freilich auch manchen Völkern des orientaliſchen Alterthums nicht gefehlt, und Aegypten hatte ſogar in der Hatafu eine Frau zur regierenden Fürſtin gehabt; aber im Allgemeinen waren ſie doch mehr als Sklavinnen, denn als den Männern ebenbürtige Weſen behandelt worden, und kein Geſetz gewährleiſtete ihnen eine freie Stellung, die mit einem ihrem Weſen entſprechenden Wirkungskreiſe bedacht war. Nicht einmal die Hellenen mit ihrem humanen Gefühl hatten die Banden gelockert, welche der barbariſche Sinn ihrer natürlichen Schwäche umgewunden hatte. Erſt das Gerechtigkeitsgefühl der Römer, das harte, ſtrenge aber unparteiiſche und deshalb zugleich auch humane, wies der Frau ihr Gebiet an, wo ſie ſelbſtändig und ohne Aufgabe ihrer natürlichen Anlage wirken durfte, erſt er gewann ſomit auch in Wirklichkeit die andere Hälfte des Menſchengeſchlechts für die Löſung der geſchichtlich-ſozialen Fragen. Familienhaupt freilich konnte nur einer ſein, und dieſes Recht gebührte dem willensſtarken Manne. Aber neben dem Manne ſollte auch die Frau regieren; ihr Gebiet war im Hauſe, während das ſeinige mehr auſserhalb desſelben lag. Weit entfernt davon, als Dienerin zu gelten, war ſie dort vielmehr die Herrin; die ihr zukommende Arbeit beſtand nicht in der des Geſindes, welches das Getreidemahlen und Kochen zu beſorgen hatte, ſondern ſie beaufſichtigte jenes bloſs, und

---

[1]) Mommſen a. a. O. Bd. I. S. 160.

ihre eigene Thätigkeit beſchränkte ſich auf die Handhabung der Spindel, wie die des Mannes auf die Führung des Pfluges. Ja, die geſetzliche Anerkennung der Frau ging ſo weit, daſs ſie zu gleichen Theilen auch mit den Brüdern erbte. So genoſſen in dem alten Rom die Frauen als Vorſteherinnen des Hauſes und zugleich als Hüterinnen ſeiner Zucht und Ehre ein berechtigtes Anſehen, und gerade dieſer Gegenſatz des härteren Regiments des öffentlichen Geſetzes und der milderen Ordnung des häuslichen Lebens mag zur Erhaltung und Entwicklung beider nicht wenig beigetragen haben.

So zeigt das eigentlich römiſche Leben im Allgemeinen einen ernſten Charakter. Die einzelnen Lebensgebiete ſind durch feſte Normen von einander geſondert und das Geſetz bindet den Höchſten wie den Niedrigſten. Allein mit dem Umfange der Eroberungen, mit dem durch Fleiſs und Glück ſich ſteigernden Reichthume, mit der erweiterten Kenntniſs und dem Eindringen fremder, leichterer Kulturelemente in die römiſche Gemeinde ſtellte ſich von ſelbſt eine höhere Genuſsſucht, ſei ſie ſinnlicher, ſei ſie geiſtiger Art, ein, und zugleich erhielt die alte Rechtlichkeit hierdurch einen Stoſs, deſſen Gefahr für das Staatswohl man hinlänglich erkannt zu haben ſcheint. Das beweiſt für den letzteren Fall der Umſtand, daſs ſchon im Laufe des fünften Jahrhunderts gegen Männer und Frauen wegen ſittenloſen Wandels und Betruges gerichtlich verhandelt werden muſste, für den erſteren, daſs der ehemalige Konſul Publius Cornelius Rufus zu eben dieſer Zeit der Rathsherrnwürde entſagen muſste, weil er ſilbernes Tafelgeräth im Werthe von 240 Thalern beſaſs. In eben dieſem Zeitraum begann Rom ſeine weltſtädtiſche Entwicklung, und an die Stelle der alten, mit Schindeln gedeckten Häuſer in ihrem ländlichen Ausſehen traten prächtige Steinbauten. Zugleich begann die Aufſtellung von Bildſäulen verdienter Männer. Damit hatte trotz aller ſtrengen Geſetze, die ſich auch direkt gegen alles, was irgendwie als überflüſſig oder Luxus erſchien, gerichtet hatten, das Gemüth ſich Bahn gebrochen, und es begann nun

jene Periode, in welcher Rom ſich eine Stellung auch in der Geſchichte der Kunſt zu erwerben gewuſst hat. Freilich konnten die Römer dieſe Stellung nicht durch die eigenen Kräfte gewinnen; aber daſs ſie die mit einer höheren und vergeiſtigteren Kultur ausgeſtatteten Hellenen zum Zweck der Verſchönerung ihres Daſeins durch die Kunſt nach Italien zogen, daſs ſie alsdann, zur Nachahmung gereizt, ſelbſt verſuchten, das Plektron zu handhaben, das beweiſt offenbar, daſs auch in Rom das natürliche Bedürfniſs der Befriedigung des Gemüths vorhanden war. Daſs ſich an das Eindringen helleniſcher Kunſt zugleich der Verfall der alten römiſchen Einfachheit und Sitte knüpfte, ſo daſs man als den Höhepunkt des römiſchen Lebens die kunſt- und literaturloſe Zeit bezeichnen muſs, das liegt nicht in einer Gefahr begründet, welche die Kunſt ſelber an ſich haben könnte, ſondern in den bereits verderbten Auswüchſen der helleniſchen Kunſt jener Zeit, wie ſie in Rom Eingang fand. Welcher Art freilich die Früchte dieſer gewaltſamen Ehe waren, welche der praktiſche Sinn der Römer und der poetiſche der Hellenen mit einander eingingen, darüber werden wir eingehender noch weiter unten zu ſprechen haben. Es war nur eine natürliche Folge der nationalen Erziehung durch Jahrhunderte, daſs mit dem Verlangen des Gemüths nach Befriedigung nicht auch zugleich die Möglichkeit des Vollbringens durch eigene Mittel und Kräfte ſich einſtellte.

Wie in der Anerkennung des Weibes bei den Römern die gemüthsinnige Stimmung des ariſchen Volkes ſich zu einem feſten und ſtrengen Geſetze ausgebildet hatte, an welches alle gleichmäſsig mehr durch autoritäre Rückſichten, als durch perſönliche Ueberzeugung ſich gebunden fühlten, ſo war auch die Religion keine eigentliche Herzensſache geblieben, und die Anlehnung des Gemüths an das Unendliche und ſeine Erhebung zum Idealen in der Form des Göttlichen hatte der Sorge für die praktiſche Geſtaltung des gegenwärtigen Lebens den Platz räumen müſſen. Dieſes gegenwärtige Leben mit ſeinen Satzungen und ſinnlichen Freuden wurde daher beſtimmend für die Götterlehre,

ſo daſs »der Staat und das Geſchlecht, das einzelne Naturereigniſs wie die einzelne geiſtige Thätigkeit, jeder Menſch, jeder Ort und Gegenſtand, ja jede Handlung innerhalb des römiſchen Rechtskreiſes in der römiſchen Götterwelt wiederkehrte«, während zugleich der Phantaſie durch Recht und Geſetz des Volkes die Berechtigung zur Schöpfung wahrhaft idealer, der Gegenwart entrückter Göttergeſtalten abgeſprochen wurde. Nur das Irdiſche, Reale hat nach römiſchem Sinne ein Recht auf ernſtliche Anerkennung, und auf dieſes allein hat ſich der Umfang des Götterkreiſes zu beſchränken, ja, da fremden Gottheiten durch Gemeindebeſchluſs der Einzug in Roms Heiligthümer gewährt werden kann, ſo darf von ihm auf die Ausbreitung der römiſchen Macht zurückgeſchloſſen werden. Während die Phantaſie der Hellenen die unerklärlichen Räthſel der Natur durch die Sage und durch das ideale Bild der Gottheit für das Gefühl in ahnungsvoller Schönheit und von dem lebensvollen Pulsſchlage der Kunſt durchdrungen darſtellte, wandte der verſtändige Sinn der Römer ſich der faſsbareren und begreiflicheren, im Geſetz praktiſch gewordenen oder doch praktiſchen Nutzen verheiſsenden Menſchlichkeit zu, wie ſie in der geregelten Staatsordnung ſich darbot. Der Römer war vor allem Staatsbürger, bevor er Menſch war, und dieſer die ganze römiſche Geſchichte kennzeichnende reale und gemüthloſe Zug drückte ſeiner Religion den Stempel der Nüchternheit auf, die ſich bis zur Vergötterung abſtrakter Begriffe ſteigerte, ſo daſs z. B. Vorſtellungen wie die Eintracht (concordia), Treuwort (fides), Grenze (terminus) zu den älteſten und heiligſten römiſchen Gottheiten gehörten.

Die Richtung des römiſchen Volkes auf das Praktiſche und Utilitäre drückte ſeiner ganzen Religion den Stempel auf. Jenes Ethos, jene allgemeine menſchlich-natürliche Sittlichkeit, welche ihrer ſelbſt wegen in Hellas' Göttergeſtalten konkrete Formen angenommen hatte und welche einerſeits in der ſchönen Sinnlichkeit der Naturgötter, andererſeits in den Geheimlehren der Myſterien ihre Grenze fand, dieſes Ethos, in dem das Unbegreifliche noch

als ſittliche Macht über dem Leben ſtand und als ſolche die innige Hingabe und begeiſternde Verehrung des Volkes fand, war dem römiſchen Volke etwas Fremdes. Was den Göttern gebührte, erfüllte der Römer aus Pflichtgefühl in eben derſelben Weiſe, wie er ſeinen Geſchäften nachging oder für ſeine Familie ſorgte; für dieſe nach dem Buchſtaben des Geſetzes dargebrachte Verehrung erwartete er auch vom Gotte die Erfüllung ſeiner Gegenleiſtungen, und für beſondere Vergünſtigungen zeigte er ſich auch wohl in beſonderer Weiſe dem Gotte dankbar. So herrſchte ein gewiſſes Rechtsverhältniſs zwiſchen beiden Parteien, welches nur nach dem Buchſtaben zu erfüllen war, und wie der römiſche Kaufmann ſeiner konventionellen Rechtlichkeit unbeſchadet den Vertrag bloſs dem Buchſtaben nach zu erfüllen befugt iſt, ſo ward auch, wie die römiſchen Theologen lehren, im Verkehr mit den Göttern das Abbild ſtatt der Sache gegeben und genommen. Es iſt dieſes eine echt kaufmänniſch-ſpitzfindige Auslegung der religiöſen Satzungen, in der ſich die Leere und Hohlheit der römiſchen Geſinnung und zugleich die Vorliebe für den Schein und die nackte Form charakteriſtiſch ausprägt. Der ſchlaue und egoiſtiſche Römer hielt ſeine Götter für gutmüthig genug, daſs ſie ſich anſtatt der Menſchenköpfe mit Zwiebel- und Mohnköpfen, und daſs insbeſondere der Vater Tiberis ſich anſtatt lebendiger Opfer mit von Binſen geflochtenen Puppen begnügte, deren dreiſsig alljährlich in ſeine Fluthen geworfen wurden. Von einer wahrhaften Begeiſterung für das Göttliche, von jenem verzückenden Rauſche, den die Erhebung zum Unendlichen und die Ahnung des Unbegreiflichen verleiht, von dieſem »poetiſchen Wahnſinn« zeigt ſich in dem religiöſen Leben des römiſchen Bürgerthums keine Spur.

Dennoch hat ſich die urſprüngliche, allen Ariern einſt gemeinſame Anſchauung des Göttlichen nicht ganz verflüchtigt und das Gute und Lichte iſt auch bei den Römern das eigentliche Göttliche geblieben. In Jupiter erkennen wir die ariſche Hauptgottheit wieder; er iſt, wie bei den Hellenen der Ζεὺς πατήρ,

der Himmelsvater, der Herrſcher der Welt, der Allwaltende. Er ſtraft und ſegnet, und in Donner, Blitz und Regen legt er der Menſchheit Zeugniſs ab von ſeiner Macht. Ebenſo knüpft ſich an ihn die Idee des Rechtes und der Treue oder des Reinen und Guten im Allgemeinen. Zeus, dem regierenden, männlichen, geſellt ſich Juno als die weibliche Himmelsgöttin, die »aus dunklem Mutterſchooſse das Leben entbindet«.[1]) Neben dieſen beiden Gottheiten erſcheinen Dianus oder Janus und Diana als Sonne und Mond. Mit dem Auf- und Untergang der Sonne brachte man den erſteren in Verbindung, und in Folge deſſen allgemein mit allem Anfang und Ende, allem Eingang und Ausgang. Vor allen Göttern wird zunächſt er geprieſen. Mit ſeinem Doppelgeſicht iſt er in der Bildnerei die einzige originale Schöpfung der römiſchen Phantaſie. Die im Mondeslicht ſich offenbarende Diana wurde in Wäldern und an Seen verehrt. Neben Juno wird auch noch Minerva dem Jupiter geſellt, neben dem Prinzip der empfangenden und gebärenden Natur die jungfräuliche Göttin des Gedankens.

Eine der Hauptgottheiten der Römer war auch Mars, der nicht nur der Kriegsgott der Römer war, ſondern urſprünglich vielmehr dem Naturleben angehörte, in welchem er den ſtarken, männlichen Naturtrieb vertritt, wie er in der Kraft des Frühlings erſcheint. Der Wolf war ihm als Symbol ſeines kriegeriſchen Weſens, der Specht als das des friedlichen geweiht. Die mildwaltende Seite des Mars repräſentiert noch beſonders Faunus, der Gute, der Holde, der als Waldgeiſt auch unter dem Namen Silvanus verehrt wird. Seine Gattin, die Bona Dea, Fauna oder Luperca, iſt die Holde, die Wolfsabwehrerin, wie er Lupercus, der Wolfsabwehrer. Der Göttin Name lautete auch Maja, als welche ſie in mütterlich-jungfräulicher Keuſchheit die Reinheit darſtellt, welche das römiſche Weib ſich in der Ehe zu bewahren

---

[1]) Carriere, Die Kunſt im Zuſammenhang der Kulturentwicklung. Leipzig 1866. Bd. II. S. 433.

wuſste. Der Gott der Weide war Pales, deſſen Feſte zur Reinigung und Sühne für Menſchen und Vieh dienten.

Feronia oder Flora war die ſchöne Göttin der Blumen und des Frühlings. Sie wurde auch Venus genannt und hatte ein der Aphrodite der Hellenen verwandtes Weſen. »Wenn Venus als Mimnermia oder Meminia (memini) ganz beſonders die Liebesſehnſucht, das leidvoll freudvolle Sinnen der Seele bezeichnet, ſo iſt ſie auch ſelbſt dem Namen nach eins mit unſerer Frau Minne. Aber die Blüthe veraltet und der Frühling vergeht; im ſchwellenden Leben lauert der Tod, und ſo wird Lubentina, die Bringerin der Luſt, wie Cora, die liebliche Jungfrau, auch zur Perſephone, zur Todesgöttin, und es verſchmilzt mit ihrem frohen Dienſt auch die Trauer um die vergängliche Blume des irdiſchen Daſeins.«

Der Feuergott, der Gott der Kunſt und der Kultur im Allgemeinen, war Vulcanus. Das Heerdfeuer war der Heſtia oder der Veſta heilig, und da auf der Familie in dem alten Rom das ganze Leben ſich gründete, ſo wurde dieſer Göttin die verbreitetſte Verehrung zu Theil. Keuſche Jungfrauen verſahen in dem ihr geweihten Tempel ihren Dienſt, denn auch im öffentlichen Leben hatte man ihr einen Platz angewieſen. Neben ihr verehrte man die Penaten und die eigentlichen Hausgötter, die Laſen oder Laren, die regelmäſsig von den Familienmahlzeiten ihren Antheil erhielten. Die Verehrung dieſer Götter war vermuthlich eine innigere, als die der anderen, da ſie dem täglichen Leben nahe gerückt waren, wenn ſie auch der Rangordnung nach unter den Himmliſchen den unterſten Platz einnahmen.

Saturnus und Ops (Ceres, Tellus) bezeichnen gleichfalls ein männliches und weibliches Prinzip. »Wie der Mutterſchoofs der Erde auch das Grab des Menſchen wird, ſo walten beide dann in der Unterwelt, und wenn das Samenkorn in der Erde liegt und die Kraft der Natur im Winterſchlafe ruht, dann iſt Saturn der Verborgene.«

Ein uralter Gott war auch Hereklus, der Obſieger, der Schützer des umfriedigten Eigenthums. Er wurde ſpäter mit dem ähnlich klingenden Namen des helleniſchen Herakles identifiziert.

Doch es würde uns hier zu weit führen, alle jene Gottheiten der Römer, wie ſie theils Vermächtniſs aus der Urheimath, theils von anderen Völkern überlieferte Geſtalten waren, nur dem Namen nach anzuführen. Nur darauf wollten wir hinweiſen, daſs auch die römiſche Religion noch ideale Keime in ſich barg, wie ſie allen ariſchen Völkerſtämmen gemeinſam geweſen ſind, und wie ſtark die Macht des neuen Wohnſitzes gewirkt haben muſs, daſs das Volk dieſe Keime ſo völlig erſtickte, wie der nüchterne, verſtändige Sinn der Römer uns lehrt. Ihm ſelbſt war ja dieſe tiefere Bedeutung ſeiner Götter längſt aus dem Bewuſstſein entſchwunden, als er von weltgeſchichtlicher Bedeutung zu werden anfing. Mit dem Gemüth hatte eben die römiſche Religion wenig zu ſchaffen, um ſo mehr aber mit einem äuſserlichen Zeremonialdienſt, deſſen Vorſchriften auf's peinlichſte zu befolgen nothwendig war, wenn der Gott dem Verehrer zu Willen werden ſollte. Bei der Fülle der Gottheiten aber war es dem gewöhnlichen Sterblichen geradezu unmöglich, dieſe Vorſchriften zu kennen, und es entſtanden in Folge deſſen Vereine von Sachverſtändigen, die von groſser Bedeutung für die politiſche Entwicklung Italiens wurden, wenigſtens von gröſserer als die Einzelprieſter und eigentlichen Prieſterſchaften, deren Machtentfaltung dadurch, daſs der Flehende ſich ſelber direkt an ſeinen Gott wandte, von vornherein eine Schranke geſetzt war. Dieſer Kollegien gab es urſprünglich nur zwei: die Auguren und Pontifices, von denen die erſteren aus dem Vögelflug weiſſagten, die letzteren, die »fünf Brückenbauer«, welche die Tiberbrücke abriſſen und aufbauten, das »Geheimniſs der Maaſse und Zahlen« bewahrten. Sie hatten zugleich für die zeitgemäſse Feier der Feſttage zu ſorgen und wuſsten ſich im Laufe der Zeit die Geſammtaufſicht über den römiſchen Gottesdienſt und alles, was mit ihm zuſammenhing, zu gewinnen, ſo daſs ſie ſelbſt nicht mit

Unrecht als den Inbegriff ihres Wiſſens »die Kunde göttlicher und menſchlicher Dinge« bezeichnen durften. Was dieſe Pontifices für das Götterrecht waren, waren die Fetiales für das Völkerrecht, welche die Erinnerung an die Verträge mit fremden Völkern bewahrten. Allein ſo wichtig dieſe Aemter für den Bürger und den Staat auch ſein mochten, ſo war die Macht der ſie Bekleidenden doch keine ſelbſtändige. Nur wenn ihr Rath begehrt wurde, hatten ſie ihres Amtes zu warten, und ſo blieben ſie in Wahrheit Diener, das Volk aber blieb bewahrt vor den ſchadhaften Uebergriffen eines zelotiſchen Prieſterthums.

Jene Gemüthsloſigkeit der römiſchen Religion erleichterte ungemein die Einführung fremder Kulte und Gottheiten, und als endlich Roma die Herrſcherin der Welt und der Mittelpunkt alles politiſchen und künſtleriſchen Lebens geworden war, als ebenſo viele fremdartige Beſtandtheile innerhalb ihrer Mauern Aufnahme gefunden hatten, wie die römiſche Welt Nationen zählte, da war die Menge der Götter kaum noch zu überſehen, denen das Bürgerrecht verliehen war, da war das herrliche groſse Rom in Wahrheit das Pantheon der geſammten Welt. Zu einer Erwärmung oder Veredelung des religiöſen Bewuſstſeins trug jedoch dieſe Fülle der himmliſchen Erſcheinungen nicht bei; je gröſser vielmehr die Zahl der Heiligen wurde, um ſo irreligiöſer wurde das Volk, und man machte ſchon zu den Zeiten der Republik kein Geheimniſs mehr daraus, daſs die Mythen von den Göttern nur für die ungebildete Menge erfunden ſeien. Mit der Einführung der helleniſchen Götterwelt in Rom hat überhaupt die nationale Erziehung ihr Ende gefunden und es beginnt die Periode des in's Unendliche ſtrebenden Kosmopolitismus, welche mit dem Untergange des römiſchen Staatenkoloſſes die Geſchichte des geſammten Alterthums in erſchütternd tragiſcher Weiſe abſchlieſst.

War die römiſche Religion keine Gemüths- und Herzensſache, ſondern mehr eine Form, welche durch ſtaatliche Geſetze ihre Sanktionierung erhielt, ſo konnte ſie auch für das nationale

Bewufstfein nicht jene Bedeutung haben, wie die Götter der Hellenen für dieſes Volk. Dennoch aber müſſen wir die Bildung der Römer im Allgemeinen als eine nationale, die der Hellenen als eine humane bezeichnen, und zwar müſſen wir dieſes theils wegen der allen Bürgern gemeinſamen ſtrengen Geſetze und wegen der Unterordnung des Einzelnen unter das Gemeinweſen, als auch wegen des Bürgerſtolzes, welcher jedem Einzelnen in der Bruſt wohnte, und das ganze Volk als aus lauter Königen beſtehend erſcheinen laſſen konnte. Gerade dieſer Bürgerſtolz aber repräſentiert die ideale Seite des Römerthums, und er hat auch, ſo weit es überhaupt dem Römerſinne möglich war, idealiſierend auf das Leben zurückgewirkt, aus dem er ſich urſprünglich entwickelt hat. Dieſer Bürgerſtolz knüpft ſich an das Erbe, an den von den Vorfahren ererbten Beſtand von liegenden Beſitzthümern und von Bürgerehren. Neues Gut und neue Ehren zu gewinnen, war ebenſo des Römers Pflicht, wie im Staatsdienſt oder als Diener der Gemeinde ſeinen Poſten auszufüllen, und das allgemeine Wohl war nicht minder ſein Werk und ſein Stolz wie das ſeiner Familie. Das Bewufstſein, in dieſem verhältnifsmäſsig engen Kreiſe Hohes erreicht zu haben und ein Stolz ſeiner Familie ſein zu können, im Herzen, ohne dafs es ihm vergönnt war, durch öffentlichen Pomp ſeine Gröſse zu dokumentieren, legte der Römer ſich auf die Bahre, und erſt die Todtenfeier gab ein Zeugnifs ab von dem, was dieſer Mann gewirkt, was er der Familie, was er dem Volke geweſen war. Wenn der Ruf des »Weibels« der Gemeinde erſchallte: »Jener Wehrmann iſt Todes verblichen; wer da kann, der komme, dem Lucius Aemilius das Geleite zu geben, er wird weggetragen aus ſeinem Hauſe«[1]), ſo ſtrömten Verwandte, Freunde, Klienten, Freigelaſſene und anderes Volk hinaus, um Theil zu nehmen an den Ehrenbezeugungen des Verblichenen, deren ſonderbare Art und Weiſe auf unſer modernes Gefühl

---

1) Mommſen a. a. O. Bd. I. S. 858.

einen ſeltſamen Eindruck machen würde. Schaaren von Klageweibern, Muſikern und Tänzern eröffneten den Zug; einer der letzteren erſchien in den Kleidern und der Maske des Verſtorbenen, durch ſeine Geberden denſelben noch täuſchender nachahmend, und hinter ihm zu Wagen die wunderſame Geſellſchaft der Ahnen, deren wächſerne, bemalte Geſichtsmasken, jetzt von gedungenen Leuten getragen, zu gewöhnlichen Zeiten als höchſter Schmuck des Hauſes und als Ausdruck des römiſchen Ahnenſtolzes einen Ehrenplatz an den Wänden des Familienſaales einnahmen. Bei dieſer Gelegenheit aber traten ſie hervor in die Oeffentlichkeit, und ihr Träger wurde zugleich bekleidet mit der vollen Amtstracht deſſen, von dem die Maske abgenommen war. So gaben die Ahnen des Geſchlechtes, die älteſten wie die zu jüngſt verſtorbenen, dem Todten das Geleite, der auf koſtbaren purpurnen Decken und weiſsen Linnentüchern, ebenfalls im Schmucke ſeines höchſten Amtes, dalag, umringt von allen Siegestrophäen. Ihm reihten ſich die ſchwarzen Geſtalten der Leidtragenden an, mit verhülltem Haupt die Söhne, ſchleierlos die Töchter. Der Markt war das nächſte Ziel des ſonderbaren Zuges. Hier wurde die Leiche des Verblichenen aufgerichtet, die Ahnen ſtiegen herab von dem Wagen und nahmen die kuruliſchen Stühle ein, und in Gegenwart dieſer theatraliſch zugeſtutzten Geſellſchaft verkündigte der Sohn oder ein anderer naher Verwandter die Verdienſte des geſammten Stammes und zuletzt auch die des Verſtorbenen. Dieſe Maskerade zu Zeiten der Trauer und Betrübniſs erſcheint uns roh und verletzt das Gefühl der Scheu und Ehrfurcht, welches wir für den auf ewig Geſchiedenen haben. Allein dem ſtolzen Römerſinne, der in künſtleriſchen Dingen ohne Geſchmack und von ländlicher Naivetät war, erſchien dieſer Akt als der würdigſte Abſchluſs der Lebensbahn und als die höchſte Huldigung, welche den Verdienſten des Mannes zu Theil werden konnte. Erſt nach dem Tode ſollte ſeine wahre Gröſse unter dem feierlichſten Pompe verkündet werden.

Dieſe Art der Begräbniſsfeier iſt bezeichnend für den ganzen römiſchen Charakter, denn ſie zeigt uns, welchen Werth man auf die äuſsere Erſcheinung und den leeren Pomp legte, ſie lehrt uns den Familien- oder Ahnenſtolz kennen, ſie giebt uns ein Bild, in welcher Art die Würde der Perſonen ſich äuſserlich kundgeben durfte. Vergleicht man mit dieſem, dem Leben nachgeahmten ſteifen Pompe die edle Würde eines Perikles, aus deſſen Mantelwurf man auf ſeine Geiſtesart ſchlieſsen durfte, ſo hat man den Gegenſatz römiſcher Förmlichkeit und helleniſcher Freiheit in knappſten Zügen ſich vorgeſtellt.

Wir ſehen, das Gefühl hatte im altrömiſchen Leben nur wenige Rechte; der Buchſtabe des Geſetzes allein fand Anerkennung, ſonderte alle Verhältniſſe ſtreng von einander und grenzte ſie in feſte, nicht zu miſsdeutende Gebiete ein. Selbſt die Kindesliebe fand keine Anerkennung durch Satzungen, wenn man auch den für einen Wahnſinnigen erklärte, der ſeinen Nachkommen ſein Vermögen entziehen wollte. Der Vater durfte vielmehr ſeinen Sohn verkaufen, denn er galt gleich dem Inventarium des Hofes als ſein Eigenthum — das war die äuſserſte und erſchreckende Konſequenz eines Geſetzes, welches die Bedürfniſſe der menſchlichen Natur lediglich nach utilitariſtiſcher Tendenz bemiſst. Dieſe Härte der Geſinnung, wie ſie im römiſchen Rechte hervortritt, fand in den immerwährenden Kriegen reichliche Nahrung, und ſelbſt die nähere Bekanntſchaft mit dem humanen Hellenenthum und die Ueberführung helleniſcher Sitte und Kunſt nach Italien vermochte eine weſentliche Milderung auf ſie nicht auszuüben. Die Freiheit, welche das Kalokogathon der Hellenen geſchaffen, war nicht ſtark genug, um das durch Geſetz und Sitte begrenzte Honeſtum der Römer zu Gunſten harmoniſcher Menſchlichkeit zu beeinfluſſen, und das Ideal der guten alten Zeit blieb auch in der Zeit des Verfalls noch in der Erinnerung der Römer und bildete den feſten Kern und Halt innerhalb der Entſittlichung der römiſchen Welt, wie ſie wohl keine Zeit in gleichem Maſse geſehen hat. Ja, ſo gering war der Einfluſs der helleniſchen

Kultur auf das römiſche Gemüth und ſo gering war dieſes von jenem überhaucht, daſs die grauſamen Gladiatorenkämpfe, die von gedungenen Leuten oder Sklaven ausgeführt wurden, noch in der Auguſteiſchen Zeit zur Augenweide auch der Gebildeten dienen konnten. Das Jauchzen der Menge bei dem Todesröcheln der Mitmenſchen, dieſe teufliſche Luſt an grauſamem Spiele und dieſe Frivolität, die mit dem Menſchenleben wie mit einem Balle ſpielt, ſind die äuſserſten Auswüchſe der Schattenſeite der menſchlichen Natur und zeigen uns, wie weit eine ſtaatliche Nichtachtung des Gemüthslebens im Menſchen dieſen barbariſieren kann.

Welchen Werth das eigentliche künſtleriſche oder äſthetiſche Gefühl für die Geſtaltung des alten oder eigentlich römiſchen Lebens hatte, liegt nach dem Geſagten auf der Hand. Es fand keine Beachtung in dem Bauerngemüth des Bürgers, und noch Cato hielt deshalb die helleniſchen Literaten und Aerzte für den »gefährlichſten Abſchaum des grundverdorbenen Hellenenvolkes«. Allein vorhanden war das Gefühl für das Schöne dennoch und der Drang nach ſeiner Befriedigung ſtellte ſich deshalb trotz aller Strenge der Geſetze und trotz aller Warnungen vor dem Hellenismus ein. Aber ungewohnt, aus dem eigenen Borne zu ſchöpfen, ſuchte man für die heimiſche Würde bei fremden Völkern nach einem Kleide, welches ſich für die neue Geſtalt zuſtutzen lieſs, und dieſem Suchen kam die helleniſche Kunſt entgegen, indem ſie ſich willig dem neuen geſtrengen Herrn als wohlgebildete und fügſame Dienerin darbot.

Wir haben hiermit ſchon leiſe angedeutet, welchen Weg die helleniſch-römiſche Phantaſie einſchlug und welcher neue Inhalt der erblaſſenden helleniſchen Kunſt im Römerthum zugeführt wurde. Ernſt und würdevoll war das Weſen des römiſchen Bürgers, ernſt und würdevoll war deshalb auch der Inhalt, welchen es dem Künſtler darbot. Wie jener den Inbegriff der damaligen Welt für ſich zu geſtalten trachtete, ſo dieſer den Raum; wie jener von einer Eroberung zur anderen übergehend, zum Koloſ-

ſalen, Grenzenloſen ſtrebte, ſo dieſer zum Erhabenen. So kam die Architektur zu hohen Ehren, deren Würde mit römiſchem Ernſte und römiſchem Sinne ſo treulich harmonierte, ſo ſchritt ſie, in ihren Formen urſprünglich ein Kind helleniſcher Beſcheidenheit und Anmuth, fort in's Koloſſale, und wo in Hellas des Siegers Statue ſeine Thaten pries, da kündigte dem Römer der abſtrakte ernſte Triumphbogen die Dankbarkeit des Vaterlandes. Jener nimmerſatte, kühne Geiſt, welcher die Welt zu erobern und zu regieren ſich anmaſste, wollte auch im Reiche der Kunſt nicht mit Maſsvollem ſich begnügen. Energiſch und kühn war ſeine Phantaſie, und die Rieſengewölbe der Kuppeln ſind Zeugniſſe dieſes ſtolzen Strebens. Für dieſen neuen mächtigen Inhalt, welcher der Kunſt zugeführt wurde, konnte freilich das erborgte helleniſche Kleid nicht paſſend zugeſchnitten werden; aber dieſe gewaltige Erhabenheit bringt doch wenigſtens momentan die nicht abzuſprechende Differenz zwiſchen Inhalt und Form in Vergeſſenheit. Um aber beide nach Gebühr zu würdigen, haben wir zurückzugreifen auf die Entwicklung des Gemüthslebens bei den Hellenen und insbeſondere auf ſeine Beeinfluſſung durch das römiſche Staats- und Geiſtesleben. Nur ſo kann der Werth und Unwerth der römiſchen Architektur zu bedeutungsvoller Entſcheidung gebracht werden.

Hellas und Rom.

Die einzelnen Perioden der Geſchichte ſind nicht durch klar beſtimmbare Grenzen von einander geſondert, ſondern während in der einen die Völker noch nach der Verwirklichung ihres Ideales ringen, kündigt ſich in geringeren nebenher flieſsenden und deshalb meiſtens unbeachtet bleibenden Strömungen ſchon die folgende Periode an. Immer neue Elemente an ſich heranziehend, wachſen dieſe endlich zu Fluthen an, welche das Beſtehende verſchlingen und nun ſelbſt das eigentliche Meer des Völkerlebens bilden. Bei den Hellenen kündigt ſich für uns die neue Aera ihres geiſtigen und politiſchen Lebens ſchon lange vor dem Höhepunkt ihrer nationalen Entwicklung an. Denn als der Künſtlergeiſt dieſes Volkes noch im Kampfe mit der Materie lag, die Form noch mit dem Stoffe rang, machte ſich ſchon die zerſetzende Kraft des Gedankens geltend, und von der Sehnſucht nach der Erkenntniſs des Weſens der Dinge und ihres Urſprunges ergriffen, wandelten einzelne Geiſter ſeitwärts von der belebten, breiteren Straſse des helleniſchen Lebens ihren Pfad, die Form zwar nicht miſsachtend, aber doch vorzugsweiſe das innere Weſen der Dinge, ihren Inhalt oder den Geiſt des Kosmos als die Triebfeder alles Seins zu erkennen und zu begreifen trachtend. Während ihre Zeitgenoſſen mit ihrer natürlichen Naivetät in dem Genuſſe des ſich immer mehr verwirklichenden

und endlich auch verwirklichten Ideals, jener abſoluten Harmonie von Geiſt und Materie in den Gebilden der Kunſt, ſchwelgten, löſten ſie in ſtrenger Arbeit des Gedankens ſchrittweiſe jene Harmonie in ihre Theile auf, erkannten die Widerſprüche alles menſchlichen Daſeins und legten ſo, ohne es ſelbſt zu ahnen, die Axt an die Wurzeln jener Naivetät, auf welcher das ganze helleniſche Leben in ſeiner nationalen Eigenthümlichkeit beruhte.

Dieſe unbemerkt eine neue Periode des helleniſchen Lebens anbahnenden oder doch ankündenden Geiſter waren die Philoſophen, welche von den joniſchen Naturphiloſophen oder von Thales [1]) an durch ihre Syſteme das Geheimniſs der Welt zu ergründen bemüht waren. Anfangs noch in Uebereinſtimmung mit dem Volksgeiſt den Erſcheinungen unbefangen ſich gegenüber ſtellend und ſie in ihrer harmoniſchen Totalität aufnehmend, reihen ſie in ſteigendem Fortſchritte der Erkenntniſs ein Syſtem an das andere, verdrängen ſie die Zweifel des einen durch ein höheres, bis durch das γνῶθι σαυτόν — durch das »Erkenne dich ſelbſt!« — des Sokrates der Dualismus alles Seins in den gewaltigen Gedankenſchöpfungen eines Plato und Ariſtoteles den Hellenen und der geſammten übrigen Menſchheit zum bleibenden Bewuſstſein gebracht und dadurch der Bruch des Geiſtes mit der natürlichen Naivetät des menſchlichen Daſeins unheilbar vollzogen iſt. [2])

Es iſt freilich richtig, daſs die Philoſophie in ihrer Entwicklung eine Ausdrucksform des helleniſchen Geiſtes iſt, in welcher wir dieſen ebenſo wiederfinden, wie in der Kunſt, daſs die Naivetät des helleniſchen Alterthums in dem Glauben an die unbedingte Gültigkeit und Unfehlbarkeit des ſubjektiven Geiſtes ſich kennzeichnet und mit den Zweifeln an dem menſchlichen Erkennen noch nicht zu kämpfen hat, daſs alſo, ſagen wir kurz, die

---

[1]) Thales von Milet (640—550 v. Chr.) war ein Zeitgenoſſe des Kröſus und Solon.

[2]) Vergl. hierüber auch das Abthlg. I, Die Architektur als Kunſt, S. 162 etc. und Abthlg. III, Hellas, S. 50 und 313 etc. Geſagte.

philoſophiſche Methode ſelbſt noch naiv iſt; es iſt ferner auch anzuerkennen, daſs zur Glanzzeit der helleniſchen Philoſophie das Leben ſelbſt jene ſchöne Einheit von Geiſt und Materie ſchon eingebüſst hatte, welche mit dem Höhepunkte der Kunſt zugleich den des eigenthümlich helleniſchen Lebens im Allgemeinen ausmacht, und daſs durch die Freiheit und Schrankenloſigkeit in den Sitten die friedliche Harmonie helleniſcher Bürgerlichkeit vernichtet war; allein die Philoſophie erſt gewann den Hellenen auf dem Wege des Denkens das klare Bewuſstſein dieſer veränderten Zuſtände und erkannte den Riſs, der ſich zwiſchen Materie und Geiſt aufgethan hatte, ohne jedoch die Kraft der Intuition zu beſitzen, das erlöſende Wort für eine zukünftige beſſere Geſtaltung des helleniſchen Lebens oder vielmehr des allgemeinen auf der Grundlage deſſelben zu finden. Nicht deshalb iſt der Urtheilsſpruch der Richter des Sokrates zu verdammen, weil ſie durch dieſen Lehrer das Staatsleben in der alten Form gefährdet glaubten, ſondern weil ſie blind waren gegen die neuen Bewegungen, welche das ganze helleniſche Leben durchſtrömten, und nur in dem Glauben an die alten Götter, die Hellas groſs gemacht, den feſten Anker in den Wirren der Zeit erkennen wollten.

Allein kein Verbot und keine noch ſo harten Strafen konnten die einmal erwachten Zweifel zurückdrängen, und wie im Staatsleben während des peloponneſiſchen Krieges der Egoismus an Stelle der alten Vaterlandsliebe in ſchrankenloſeſter Form ſich hervorthat und das öffentliche Leben zu einem Tummelplatz der verabſcheuungswürdigſten Leidenſchaften machte, ſo trat im wiſſenſchaftlichen und religiöſen Leben die Subjektivität an die Stelle der alten Naivetät, und das Individuum mit ſeiner willkürlichen Anſicht deſſen, was wahr und gut ſei, wurde beſtimmend für ſein Thun und Laſſen. Dieſer von der nationalen Denk- und Gefühlsweiſe ſich emanzipierende Menſch wurde nun das Maaſs aller Dinge, ſo weit ſie für ihn vorhanden waren; und da die alte Naivetät, welche in der Unlösbarkeit von Idee und Form

gewurzelt hatte, abhanden gekommen war, ſo wurde dieſes Maſs ein willkürliches und von der Zufälligkeit, welche dem Individuum als ſolchem anhaftet, abhängiges.

Dieſem Zerſetzungsprozeſs des helleniſchen Lebens mögen wir insbeſondere zur Zeit der Herrſchaft der Sophiſtik mit trauerndem Herzen zuſchauen. Allein die helleniſche Götterwelt und alles, was mit ihr zuſammenhängt, ſelbſt die Künſte nicht ausgenommen, muſste einem fortgeſchrittenen neuen Geiſte weichen, nicht bloſs, weil von auſsen her durch den Zweifel des menſchlichen Geiſtes an ihrem Fundamente gerüttelt wurde, ſondern auch weil ſie in ſich ſelbſt zu viel menſchliche Leidenſchaft barg, weil ihr Gehalt kein rein ſittlicher und abſolut idealer war. Die ſchöne Menſchlichkeit, welche auf der einen Seite in ihrer harmoniſchen Schönheit das helleniſche Leben begründet und entwickelt hatte, wurde auf der anderen eben ihrer Begrenztheit oder Einſeitigkeit wegen zugleich die Urſache des Unterganges des nationalen Hellenenthums, und wenn ſelbſt Plato die Dichter und Künſtler aus ſeinem Muſterſtaate verbannt und ſo die ſchönſte Eigenthümlichkeit des Hellenenthums zerſtört wiſſen wollte, ſo geſchah dieſes theils aus dem Grunde, weil er die Wirkſamkeit des Giftes, welches in dem Dufte der künſtleriſchen Schönheit enthalten iſt, erkannte, theils weil die Kunſt im Anſchluſs an das Leben ſelbſt die Grenzen der naiven Subjektivität bereits überſchritten hatte. In gleichem Maaſse, wie man die Idealität der Götter durch unwürdige Vorſtellungen in dem Gemüthe des Volkes herabdrückte, verlor man ſeinen Glauben und ſeinen ſittlichen Halt, und die Wiſſenſchaft trug durch ihre Aufklärung dazu bei, den Glauben an den Olymp mit ſeinen Sagen in den Gemüthern des helleniſchen Volkes zu erſchüttern. Das Ethos des helleniſchen Lebens beruhte auf einer zu engen nationalen Geſinnung, als daſs es für die veränderte Zeitrichtung mit ihrer allgemeineren Menſchlichkeit hätte genügen können.

Der unabweisbare Fortſchritt des Geiſtes alſo war es, welcher die Auflöſung der nationalen helleniſchen Geſinnung

bedingte, jener Trieb der Wiſſenſchaft, den wir als eine aprioriſche Mitgift des menſchlichen Geiſtes erkannten.[1]) Was aber auf der einen Seite zum Schaden gereichte, wurde auf der anderen von um ſo gröſserem Nutzen; denn nur indem das helleniſche Geiſtesleben aus den engeren Grenzen ſeiner Nationalität heraustrat, wurde es befähigt, ſeine Weltaufgabe als Ziviliſator der Menſchheit zu erfüllen, und nur ſo konnte es, den Eroberungszügen eines Alexanders ſich anſchlieſsend, ſogar dauerndere Früchte ſeines Sieges ſich zu eigen machen, als die Politik im Stande war, ja nur, indem es dieſe Bahnen einſchlug, wurde es von weltbedeutender Macht, deren Segnungen wir noch heute dankbar anzuerkennen Grund haben.

Dieſe Veränderung in der Richtung des helleniſchen Lebens gab auch für die fernere Entwicklung des Gemüthslebens den Ausſchlag. Denn in eben dem Maaſse, wie die Philoſophie ſich von dem Problem des allgemeinen Naturprinzips[2]) zu den ethiſchen Fragen des Individuums wendet[3]), wie ſie endlich ſogar nicht mehr in der Erkenntniſs des Objektes, ſondern nur in deſſen Wirkung auf das Subjekt ihre Aufgabe und ihr Ziel findet[4]), in eben dem Maſse tritt das nationale Ideal hinter dem ſubjektiven zurück und geht das Intereſſe für jene Erhabenheit, wie die klaſſiſche Periode des Hellenenthums ſie in ihren Geſtalten zum Ausdruck gebracht hatte, zu Gunſten eines auf das Individuelle und Anmuthige gerichteten Gefühles verloren. Ja, in noch beſtimmteren Worten läſst ſich dieſer Zuſammenhang des Gedankens- und Gefühlslebens formulieren: Wie der Philoſoph der älteſten Zeit über die Mannigfaltigkeit der gegenwärtigen Dinge hinweg ſich zu der Erforſchung des allgemeinen Prinzipes oder Urgrundes alles Seins wandte, wie er alſo, von den Intereſſen der Perſon abſehend, ſich in kühnem Fluge des Gedankens in

---

1) Vergl. Abthlg. I. Kap. I.

2) Die Naturphiloſophen bis Sokrates.

3) Sokrates, Plato, Ariſtoteles.

4) Die nachariſtoteliſchen Schulen.

das Reich der Ideale verſtieg, wie ferner der Philoſoph der klaſſiſchen Zeit an die Löſung allgemein ethiſcher Aufgaben herantrat, ohne dem rein wiſſenſchaftlichen Intereſſe zu entſagen, und wie endlich die Schlufsperiode lediglich die Wirkung der Philoſophie auf die Praxis, auf die Geſtaltung des Lebens im Auge hat, ſo wendet ſich auch die künſtleriſche Phantaſie der älteſten Zeit auf das allgemeine Ideal, ſo verkörpert die klaſſiſche Zeit helleniſcher Kunſt das rein nationale Ideal, und ſo bemächtigt ſich endlich die ſpätere Zeit des individuellen Menſchen mit ſeinen inneren Regungen und Gefühlen. So war die Kunſt der klaſſiſchen Zeit des Hellenenthums, der Zeit des Phidias, die nationale, die der folgenden Zeit aber die individuell-menſchliche, und da beide in ihrer Weiſe das Vollendete geſchaffen, ſo iſt eine Entſcheidung über den gröſseren oder geringeren Werth der einen oder anderen unmöglich oder zwecklos. Nur das läſst ſich ſagen, dafs die zweite Periode ohne die erſte nicht möglich war, dafs aber jene vorzugsweiſe die Begeiſterung der geſammten Welt hervorzurufen und den Sinn für das Hellenenthum in ihr zu erwecken und zu nähren die Macht beſafs. Das Ideal eines Phidias wird zwar ewig die ganze Welt zur Bewunderung hinreiſsen, wird alle hinaufziehen aus der Wirklichkeit in jene ſchöne Welt des künſtleriſchen »Wahnſinnes«, aber es ganz zu genieſsen und zu verſtehen, dieſe Gunſt wird bloſs den Hellenen und den mit helleniſchem Leben Vertrauten zu Theil. Das Ideal des Praxiteles hingegen wird alle in gleichem Maſse für ſich gewinnen, da es den Menſchen nur Menſchliches entgegenbringt und ihren Herzen ſich einſchmeichelt, wie es aus dem Herzen geboren iſt.

Wie in der nachklaſſiſchen Zeit die Moral von der Politik losgelöſt wird und das Hellenenthum mehr und mehr zu einem Weltbürgerthum ſich entwickelt, ſo tritt die geſammte Kunſt aus den Grenzen nationaler Beſchränkung heraus und wird eine Kunſt des Weltreiches, ſo dafs, als Alexander an der Spitze der Hellenen ſeinen Siegeszug durch Aſien hielt, der

helleniſche Geiſt für die neuen Verhältniſſe ſchon vorbereitet war und mit aller Energie ſeine Kräfte der Eroberung auf ſeinem eigenthümlichen Gebiete widmen konnte. Wäre der Hellene nicht ſchon im wahren und vollen Sinne des Wortes Kosmopolit geweſen, ſo würde er ſchwerlich die Steppen Aſiens bis zum Indus und Afrika bis in die lybiſche Wüſte hinein im Dienſte eines fremden Eroberers durchſchritten haben.

Dieſer Wechſel der geiſtigen Richtung des helleniſchen Lebens findet ſich ſchon in der Entwicklung der Architektur zu drei auf einander folgenden Ordnungen angedeutet, insbeſondere in dem korinthiſchen Kapitäl, bei dem wir ein neues und freieres Kunſtprinzip zu konſtatieren in der Lage waren.[1]) Wir bezeichneten auch dieſes Prinzip als ein inkruſtatives und deswegen als ein orientaliſierendes, wieſen jedoch zugleich ſchon darauf hin, daſs es mit den helleniſchen Kunſtgeſetzen in Einklang gebracht ſei und ſo wiederum von dem in der orientaliſchen Baukunſt herrſchenden Prinzip weſentlich ſich unterſcheide. Hatte die national-helleniſche Baukunſt ſich einem Organismus gleich aus dem inneren Weſen der ſtatiſchen Kräfte der Materie heraus entwickelt, ſo daſs eine jede Form einen ganz beſtimmten Werth, dieſen Werth jedoch für das Gefühl ausgedrückt, repräſentierte und der ganze Bau in geſchloſſener Harmonie daſtand, ſo gab zwar auch die neue im korinthiſchen Tempel ſich ſchon kundthuende Richtung dieſes Prinzip nicht auf, aber ſie ging über die vorzugsweiſe nach organiſchen Zweckmäſsigkeitsgeſetzen bildende Kunſt der klaſſiſchen Zeit dadurch hinaus, daſs ſie die Formen der Natur zum Ausdruck ſtatiſcher Geſetze verwendete und ſie in architektoniſcher Stiliſierung dem Kerne inkruſtierte. Hatte früher die Malerei dazu beigetragen, den Zweck der Form deutlicher hervorzuheben, ſo trat jetzt die Plaſtik in Gemeinſchaft mit ihr auf, um das an ſich abſtrakte Leben noch konkreter zu geſtalten und dadurch den höchſten Grad individuellen Lebens

---

[1]) Vergl. Abthlg. III. Hellas. S. 272 und 313.

in der Architektur zu ermöglichen. Wie der helleniſche Tempel der klaſſiſchen Zeit erſt durch die Malerei den Schein wahrhaftigen körperlichen Lebens erhalten hatte, ſo gewann derjenige der nachfolgenden Zeit erſt durch die im Ornament ſich dokumentierende Plaſtik die Macht, Individualität und Pathos, wie ſie im makedoniſchen und römiſchen Reiche vorherrſchten, zum künſtleriſchen Ausdruck zu bringen. Daſs dieſe Kunſt dem Orient mehr zuſagte, als die national-helleniſche, liegt ſowohl an dem ihr zu Grunde liegenden Prinzipe, da es ſeinen Prunkſinn zu befriedigen vermochte, wie auch an ihrer Schmiegſamkeit gegenüber den neuen Verhältniſſen, welche die Löſung umfangreicherer Aufgaben, als das kleine Hellas ſie geboten, erforderten. Daſs ſie dem Römerſinne mehr zuſagte, hat einen ähnlichen Grund. Sie verlieh auch den Reſidenzen der römiſchen Würdenträger den äuſseren Glanz, mit dem ſie ihre Perſon bei öffentlichen Handlungen ſeit den älteſten Zeiten umgeben hatten. Allein die helleniſche Kunſt im Allgemeinen hatte doch ſchwere Kämpfe zu beſtehen, ehe ſie in Italien ihren feſten Sitz nehmen durfte; denn ihre Zweckloſigkeit für das praktiſche Leben deuchte im Allgemeinen den Römern ſo groſs, daſs, wie Cato ſagt, in den älteſten Zeiten derjenige ein Bummler hieſs, welcher ſich mit dem Dichterhandwerk abgab. Viel beſſer mag es den Vertretern anderer Künſte auch nicht ergangen ſein. Wenigſtens läſst der Umſtand, daſs die Polizeiherren nach vollendeter Aufführung über die Bühnenkünſtler Gericht hielten und die guten mit Wein, die ſtümperhaften aber mit Prügeln belohnten, auf keine ſehr hohe Achtung der älteren und mittleren republikaniſchen Zeit vor der Kunſt im Allgemeinen ſchlieſsen.

Mit der Eroberung Italiens durch die Römer gewann das latiniſche Regiment in dem ganzen Lande das Uebergewicht; zu gleicher Zeit aber machten ſich auch ſchon helleniſche Bildungselemente bemerkbar, die vorzugsweiſe durch den Handelsverkehr mit den Bewohnern der benachbarten Halbinſel Eingang fanden, aber auch von Groſsgriechenland aus ſich verbreiteten.

Im vierten und dritten Jahrhundert vor Chriſtus nimmt der helleniſche Einfluſs ſchon bedeutende Dimenſionen an, und überall zeigen ſich Spuren des Intereſſes für die höhere Kultur der Hellenen. Es mag ſein, daſs zuerſt politiſche Gründe für eine Freundſchaft mit den Hellenen ſprachen, insbeſondere die Gefahr, welche dem römiſchen Staate in der ſemitiſchen Macht der Karthager drohte; allein ebenſo gewiſs iſt, daſs man die Kluft zwiſchen helleniſcher und römiſcher Bildung wohl kannte und der Ueberlegenheit der erſteren ſich bewuſst wurde. Den Ehrenplatz, welchen man den vornehmen helleniſchen Fremden, zunächſt den Maſſalioten, für die nach der Einnahme Roms durch die Kelten gewährten Unterſtützungen neben der Senatorentribüne einräumte, die »Graecoſtaſis«, das Aufkommen helleniſcher Namen gegen Ende des dritten Jahrhunderts v. Chr., ferner die Errichtung von Ehrendenkmälern an öffentlichen Orten nach helleniſcher Sitte, die Darreichung von Palmzweigen an die Sieger in den Wettkämpfen und die immer noch mehr aufkommenden helleniſchen Gebräuche bei den Gaſtmählern beweiſen hinlänglich, daſs man an einen ernſtlichen Widerſtand gegen die Ueberführung verfeinerter helleniſcher Sitte nach Italien nicht mehr dachte oder doch ihrem Einfluſs ſich nicht ganz entziehen konnte, vielmehr müſſen wir aus dem Umſtande der Errichtung von Bildſäulen »des weiſeſten und des tapferſten Hellenen«, des Pythagoras und Alkibiades, auf dem römiſchen Markt, die auf Befehl des pythiſchen Apollon während der ſamnitiſchen Kriege erfolgte, ſchlieſsen, daſs, nachdem einmal helleniſches Weſen bekannt geworden war, die Ehrfurcht vor ihm in raſcher Steigerung begriffen war.

Wie im vorigen Jahrhundert die franzöſiſche Sprache die Weltſprache war, ſo wurde es bei den Römern die helleniſche vom vierten Jahrhundert an. Damit war dem Hellenismus die Bahn nach Italien gebrochen und mit den Fortſchritten der römiſchen Eroberungen ſchritt auch er welterobernd fort.

Allein der Hellene und Römer waren ihrer Grundanlage nach Gegenſätze, die ohne Mittelglied zu einer reinen harmoni-

ſchen Totalität nicht zu verſchmelzen waren. Was dem empfänglichen und gemüthvollen Hellenen mit Beziehung auf die orientaliſche Kultur möglich geweſen war, nämlich ſie ſich anzueignen und ſeinem Weſen als ſein Eigenthum anzupaſſen, das vermochte der vorzugsweiſe als Bürger unter dem Geſetze lebende Römer nicht zu erreichen, da ihm gleichſam die Saugadern fehlten, mit denen er die fremden heterogenen Elemente hätte aufnehmen können. Rom kannte bloſs Bürger ſeines Staates und keine Individualitäten, wie Hellas; jene ſchöne, humane Freiheit, welche dem Individuellen Gelegenheit und Zeit zur Reife gewährt, welche allen Anlagen des Einzelnen in edlem Wetteifer Gelegenheit zur Entfaltung bietet, ging ihm ab, wie das ſchon der Gegenſatz der in Rom durch Sklaven und in Hellas durch freie Bürger aufgeführten Spiele zeigt. Kein Bürger ſollte in der römiſchen Republik ſich vor dem anderen hervorthun und der politiſche Gedanke der Gemeinſamkeit war der einzige Leitſtern alles geprieſenen Handelns. Die hieraus ſich entwickelnde beſchränkte bürgerliche Biederkeit und der freie helleniſche Sinn, der durch ſeine Verbindung mit dem Orient den Anſtrich einer gewiſſen genialen Leichtlebigkeit angenommen hatte, das waren Gegenſätze, die in dem Begriffe deſſen, was gut und heilſam und dem Leben zweckgemäſs ſei, weit auseinander gingen, ja in Folge einer Jahrhunderte währenden Erziehung nach dieſen divergierenden Richtungen ſo weit, daſs eine Verſchmelzung ohne den Bruch des einen Theiles mit ſeiner Tradition unmöglich wurde. Dieſer Bruch trat aber niemals ein. Rom erkannte die Urſache ſeiner Gröſse und vergaſs deshalb niemals ganz der alten Sitte vaterländiſcher Anhänglichkeit, Hellas mit ſeiner ſchönen freien Sinnlichkeit in Kunſt und Wiſſenſchaft konnte nicht herabſteigen von dem Throne, den es ſich im Reiche des Geiſtes eroberte, wenn auch dieſer Thron im Laufe der Zeit befleckt wurde, und ſo ſehen wir beide Nationen neben einander einen und denſelben Weg wandeln: Rom erobert und Hellas ziviliſiert. Aber ganz ſpurlos blieb dieſes Verhältniſs doch nicht für beide Völker.

Standen auch helleniſcher und römiſcher Sinn ſich ihrem Prinzipe nach ſtreng gegenüber, ſo wurde doch der eine für des anderen Weſen empfänglicher gemacht, und wie der römiſche Sieger dem helleniſchen Geiſte ſeine Huldigung darzubringen ſich nicht ſchämte, ſo nahm der Hellene die römiſchen Ideen in ſich auf und verlieh ihnen ein glänzendes Gewand. Als Sklaven oder verachtete Privatlehrer brachten die Hellenen zunächſt ihre Kunſt und ihr Wiſſen nach Italien, um bald die Gemüther des ganzen Volkes zu beherrſchen. Waren bei dem Römer der älteſten Zeit die Zwölftafeln das älteſte Buch, und waren ſie die Grundlage des Unterrichts, eine Art »juriſtiſch-politiſcher Katechismus«, ſo kam im Laufe der Zeit auch Homer zu Ehren, und das auguſteiſche Zeitalter legt Zeugniſs davon ab, wie helleniſche Poeſie und Kunſt überhaupt das römiſche Leben umzugeſtalten die Macht beſaſsen.

Es würde uns hier zu weit führen, auszuführen, wie das Hellenenthum ſchrittweiſe ſich die Gemüther Roms gewinnt, von mundgerecht gemachten und entſtellten, roheren Ueberſetzungen an bis zu den klaſſiſch-römiſchen Werken eines Ovid, Vergil und Horaz[1]) — genug, auch bei ihnen zeigt ſich noch die Differenz zwiſchen römiſchem Sinne und helleniſcher Form, mag ihre Eleganz auch noch ſo natürlich und ungezwungen erſcheinen. Widerſtrebt doch ſchon die römiſche Sprache jener Biegſamkeit und Modulationsfähigkeit, welche die helleniſche Sprache ſo trefflich allen äuſseren und inneren Zuſtänden des Lebens in der poetiſchen Darſtellungsweiſe anzupaſſen verſteht. Römiſche Härte des Charakters und helleniſche Zartheit der Empfindung traten eben in allen Erſcheinungen des Lebens als unvereinbare Gegenſätze hervor.

Der Römer war und wollte nichts mehr ſein als Bürger ſeines Staates, unterthan dem Geſetze, welches alle gleichmäſsig bindet und dem ſich zu entziehen unmöglich war. Iſt aber durch

---

[1]) Vergl. hierüber Carriere a. a. O. Bd. II. S. 456.

dieſen ſtrengen Sinn, wie Mommſen ſagt, Rom groſs geworden, wie kein anderer Staat des Alterthums, ſo hat es auch ſeine Gröſse theuer bezahlen müſſen mit der »Aufopferung der anmuthigen Mannigfaltigkeit, der bequemen Läſslichkeit, der innerlichen Freiheit des helleniſchen Lebens«. Auf das Allgemeine war der römiſche Sinn gerichtet, nicht auf das Individuelle, auf das Sinnliche, Groſse, nicht auf das Gemüthliche, Zarte. Nur das Gewaltige, Imponierende war im Weſentlichen für ſein Gemüth vorhanden, und dieſer Zug, der ſo entſcheidend für ſeine politiſche Gröſse wurde, muſste es auch für die künſtleriſche werden, und wenn auch im römiſchen Staate endlich alle Künſte Aufnahme und ihre Aufgaben fanden, ſo trat doch die Architektur in den Vordergrund, die erhabenſte unter den Geſchwiſtern, die Kunſt des Allgemeingeiſtes, zu der auch ſchon der praktiſche Sinn der Römer hingelenkt wurde. Aber dieſe Architektur des Römergeiſtes iſt nicht mehr jene beſcheidene ſittſame Blume, als welche ſie unter dem helleniſchen Himmel ſich entwickelt hatte, ſondern ſie hat ſich zu einem mächtigen, faſt übermächtigen Baume ausgebildet, und die Werke der Plaſtik und Malerei geben ihr ein vielgeſtaltiges, formenreiches und farbiges Gewand, wie dieſem die ſich emporrankenden Schlinggewächſe mit ihren Blättern und ihrem Blumenſchmuck in der üppigen ſüdlichen Vegetation.

Erſt der Römerſinn macht das konſtruktive Prinzip des Gewölbebaues, welches wir ſchon bei den Etruskern kennen gelernt haben, für die Architektur als Kunſt in weiterem Umfange nutzbar. Er erkannte ſeinen unendlichen Werth auch für den Hochbau und führte ihn in die ſchöne Kunſt ein. Allein den Hellenen, welchem die Kunſtpflege im römiſchen Reiche anvertraut war, konnte, wie wir erwähnt, das Gewölbe nicht zu neuen Thaten veranlaſſen; er war zu naiv, um dieſer reflektierten Form der Konſtruktion ein paſſendes künſtleriſches Gewand zu geben [1]), und da er den Kreis ſeines eigentlichen Lebens überhaupt und in der Archi-

---

[1]) Vergl. Abthlg. III. Hellas. S. 319.

tektur den der Formenſprache mit der doriſchen, ioniſchen und korinthiſchen Ordnung durchlaufen hatte, ſo blieb nichts anderes übrig, als den neuen konſtruktiven Formen das alte äſthetiſche Gewand umzuhängen. Auch dieſer Aufgabe unterzog er ſich mit Geſchick, ja, mit ſolchem Geſchick, daſs die ganze Zeit der mittelalterlichen Renaiſſance von ihm zu lernen hatte. Gegenüber der national-helleniſchen Kunſt jedoch beruht der Werth der römiſchen nicht auf der Formenſprache, ſondern auf der Weiterentwicklung der Kompoſition. Konſtruktion und Kompoſition ſtehen in Wechſelwirkung zu einander; wie weit die helleniſch-römiſche Formenſprache ihnen gerecht zu werden vermochte, läſst ſich ſchon nach dem oben Geſagten beurtheilen und werden im Einzelnen die folgenden Kapitel lehren.

Nach dem Geſagten iſt auch leicht der Charakter der römiſchen Architektur als Kunſt zu beſtimmen; denn das ihr zu Grunde liegende Prinzip der Inkruſtation und die Anlehnung an die helleniſche Formenſprache kennzeichnen denſelben als eklektiſch, wie auch die Wiſſenſchaft und insbeſondere die Philoſophie der Römer durchaus eklektiſcher Natur iſt. Mit dem Untergange des freien Hellenenthums war auch die Kraft der Originalität entſchwunden und es verblieb im Allgemeinen nur die Bewunderung für die entſchwundene Zeit klaſſiſchen Alterthums, deren Werke jedoch bildend und veredelnd auf den weniger ſittlich reinen Charakter der Epigonen einwirkten. Die Gröſse eines Phidias fand bis zum völligen Untergange der antiken Welt gleichmäſsige Bewunderung, und daſs man ſich für dieſe ſchöne Zeit des hohen, einfachen Stiles ſelbſt zu den Zeiten der gröſsten Entartung noch begeiſtern konnte, das bewirkte jene Zähigkeit helleniſcher Formenſchönheit, und die Nachblüthe, welcher die Kunſt ſelbſt noch unter Hadrian fähig war, erwirkte, daſs der alte morſche und markloſe Baum des Alterthums noch grünende Sprösslinge der Kunſt zu treiben vermochte, als die edelſten Geiſter ſchon längſt Zweifel an ſeiner Fortexiſtenz ergriffen hatte. Die Ideale der Völker ſind inniger mit ihrem Weſen verſchmolzen

als die äufseren politifchen Geftaltungen ihres Lebens; find fie zertrümmert, fo ift auch das Recht der Exiftenz überhaupt verwirkt und die Weltgefchichte wird zum Weltgerichte. Noch bis in das dritte Jahrhundert nach Chriftus hinein können wir die Begeifterung für das antik-helleniſche Ideal verfolgen; aber fie genügte doch nicht mehr, der Kraft der chriftlichen Gefinnung, die fich mehr und mehr verbreitete, energifchen Widerftand entgegenzufetzen, und fo konnte felbft der ideale Neuplatoniker Plotin mit feiner für helleniſches Wefen begeifterten Philofophie der neuen Zeitftrömung nicht erfolgreich entgegentreten. In ihm flackerte der helleniſche Geift vor feinem Erlöfchen noch einmal auf, um alsdann in der neuen Zeitftrömung der chriftlichen Aera aufzugehen.

Diefer Uebergang von der helleniſch-römifchen zur chriftlichen Zeit vollzieht fich in allmählichem, länger als ein halbes Jahrtaufend feit Sokrates währendem Uebergange, der ebenfalls in der Kunft zu erkennen ift. Die folgende Abtheilung wird uns auch hierüber, fo weit es für uns von Intereffe ift, Aufklärung geben.

Konſtruktion und Kompoſition.

Die Grenzen, in welche die helleniſche Architektur der klaſſiſchen Zeit eingeſchloſſen wird, bildeten hinſichtlich der Konſtruktion die Beſchränkung auf den unmittelbaren Gegenſatz von Kraft und Laſt, hinſichtlich der Kompoſition die Beſchränkung auf die ſchlichten Grundformen einfacher mathematiſcher Figuren [1]), zumeiſt auf das Rechteck. Die Periode des Ueberganges von der helleniſchen Kunſt zur römiſchen weiſt noch zu viel Lücken auf, als daſs der allmähliche Fortſchritt zu kühnerer Anwendung der ſtatiſchen Kräfte und zu einer reicher entwickelten Gliederung in den Grundriſſen einer Betrachtung im Zuſammenhange mit der Kulturgeſchichte unterzogen werden könnte. Läſst aber ſchon die innigere Verbindung der helleniſchen Nation mit Aſien und Aegypten nach Alexander dem Groſsen auf eine erweiterte und freiere Kunſtthätigkeit in der Architektur ſchlieſsen, als ſie zur Zeit des Perikles in Athen die maſsvollen Werke klaſſiſcher Schönheit erſchuf, rufen die Berichte von den ſtolzen Reſidenzen der Diadochen und vor allem auch von der Stadt des Alexander an der Nilmündung, dem berühmten Mittelpunkt von Kunſt und Wiſſenſchaft, vor unſerer Phantaſie ein Bild kühner und lebensfriſcher Thätigkeit

---

1) Vergl. Abthlg. III. Arch. der Hellenen, Kap. 10.

hervor, ſo haben die Ausgrabungen in Pergamon[1]), dem Sitze der Attaliden, uns in der wieder erſtandenen Pracht der Werke ein getreues Stück jener Zeit vor Augen gebracht, aus dem wir auch ihren Kunſtgeiſt herauszuleſen vermögen. Allein hinſichtlich des Ueberganges vom Stützen- zum Gewölbebau laſſen uns auch dieſe Werke im Stich. Wir wiſſen freilich, daſs der Gewölbebau den Architekten der helleniſtiſchen Zeit eben ſo wenig wie jenen der altorientaliſchen fremd geweſen iſt, wie auch das Gewölbe im Stadioneingange zu Olympia beweiſt, und den umfangreichen Bauten in Alexandria wird es kaum gefehlt haben; wir wiſſen ferner, daſs eben dieſer Zeit ſchon Rundbauten angehören, die zu einer Bedachung mit einem Gewölbe oder doch mit einer gewölbartigen Konſtruktion unmittelbare Veranlaſſung geben muſsten; allein Bauten, in denen das allmählich reichlicher zur Anwendung kommende Prinzip des Gewölbebaues auch äſthetiſch zum Ausdruck gekommen iſt, ſind bis jetzt unſeres Wiſſens noch nicht wieder aufgedeckt worden und ſind vielleicht auch nur in geringer Anzahl vorhanden geweſen. Wenn daher auch die pergameniſchen Ausgrabungen in den Bauten und Bildwerken der Attaliden uns eine Lücke in der Fortbildung des äſthetiſchen Gefühls von der helleniſchen bis zur römiſchen Zeit ausgefüllt haben, ſo bleibt der Mangel an künſtleriſch ausgeführten Gewölbebauten dieſer Zeit immerhin noch zu bedauern. Allein da Rom in der Architektur der Erbe der geſammten vorausgegangenen Zeit war, ſo werden wir auch bei ihm ſelbſt ſowohl die Konſtruktion wie die äſthetiſchen noch fehlenden Glieder der hiſtoriſchen Kette ſuchen dürfen, und wenn wir abſehen von der Groſsartigkeit der Werke aus der Kaiſerzeit, ſo haben wir vielleicht in der unten zu beſprechenden konſtruktiven und äſthetiſchen Methode des Gewölbebaues auch jene der vorausgegan-

---

1) Die Ergebniſſe der Ausgrabungen zu Pergamon, vorläufiger Bericht von Conze, Humann, Stiller, Lolling und Raſchdorff, Berlin 1880.

genen Epoche vor uns. Hinſichtlich der erſteren wenigſtens deutet das Gufsmauerwerk der Gewölbe im Augusteum zu Pergamon auf eine prinzipielle Verſchiedenheit kleinaſiatiſcher und römiſcher Technik nicht hin, woraus ein Rückſchluſs auch auf die hiſtoriſche Entwicklung der Gewölbetechnik immerhin geſtattet iſt, ſo lange uns genügende Thatſachen aus jener Epoche fehlen. Dem helleniſchen Kunſtgeiſte war jedoch das Gewölbe keine ſympathiſche Form und er fügte ſich, wie die Bauten in ihrer äſthetiſchen Erſcheinung beweiſen, nur unwillig dem Zwange der konſtruktiven Form, mit deren Einführung in die Architektur des Hochbaues, wie geſagt, die Etrusker und im Anſchluſs an ſie die Römer erſt völligen Ernſt machten. [1])

Die Römer traten in der Architektur das Erbe der orientaliſchen Völker, der Hellenen und Etrusker mit vollem Bewuſstſein an, ohne eine weſentliche Umgeſtaltung oder originale Neuſchöpfung aus dem Uebermittelten, ähnlich den Hellenen, zu Stande zu bringen oder auch nur die ernſte Neigung dazu zu zeigen. Ja, in der ſpäteren Zeit, als die orientaliſchen Einflüſſe in Rom überhand genommen hatten, ſcheint oft mehr Launenhaftigkeit als wahrhaft künſtleriſches Gefühl den Ausſchlag gegeben zu haben. So tritt denn in der römiſchen Architektur der Eklektizismus unverhüllt zu Tage und man machte auch kein Hehl daraus, dass man zur Befriedigung ſeines Geſchmackes bei den beſiegten Völkern die Formen erborgt. Es fehlte dem römiſchen Gemüth der innere Drang, zu geſtalten, es fehlte die leidenſchaftliche Triebkraft, die Seele in der ſchönen Form zu offenbaren, es fehlte die freudige Begeiſterung für die Verkörperung der Ideale des Herzens, ja, es fehlten dieſe Ideale ſelbſt als original empfundene. Gegenüber der gewaltigen, Jahrhunderte lang alle Kräfte in Anſpruch nehmenden Aufgabe der Gründung eines Weltreiches im umfangreichſten Sinne dieſes Wortes muſste das innere Leben als bedeutungsloſer für den hochſtrebenden Römer zurücktreten.

---

[1]) Vergl. oben S. 34 etc.

Fehlte demgemäſs der römiſchen Kunſt der innere Trieb, ſich aus ſich ſelbſt heraus zu geſtalten, ſo fehlte ihr in Folge deſſen auch eine hiſtoriſche Entwicklung, wie wir sie in organiſchem Fortſchritt bei der helleniſchen kennen lernten. Von einer hiſtoriſchen, auf inneren Gründen baſierenden Eintheilung kann daher auch bei der römiſchen Kunſt nicht wohl die Rede ſein; der Zufall der Eroberungen wurde auch hier für die Kunſt entſcheidend, und ſo ſehen wir nach und neben den etruskiſchen und helleniſchen Elementen die orientaliſchen in harmloſeſter Unbefangenheit zur Geltung kommen, ſo daſs, abgeſehen davon, daſs der Auffchwung der Kunſt mit den Namen einzelner prachtliebender Fürſten verknüpft iſt, für den Kunſthiſtoriker, der das Chaos zu ordnen beſtrebt iſt, in der Architektur nichts anderes übrig bleibt, als den einzelnen Gattungen der Kunſtſchöpfungen ſein Interesse zuzuwenden. Wir haben in unſerer Betrachtung um ſo mehr Grund, dieſes Verfahren zu befolgen, da wir gerade in der Raumſchöpfung den Schwerpunkt und den Fortſchritt der römiſchen Architektur gegenüber der helleniſchen erkennen.

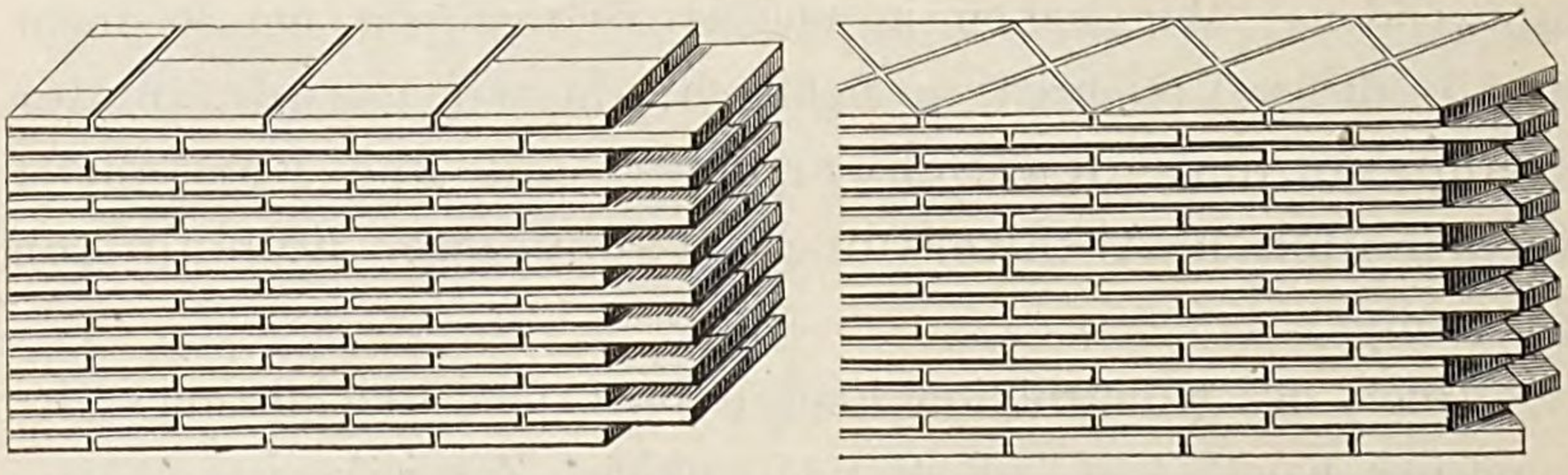
Auch die Konſtruktion kennzeichnet den Eklektizismus der römiſchen Kunſt, legt jedoch auch zugleich Zeugniſs ab von dem praktiſchen Sinne ihrer Schöpfer, die es wohl verſtanden, die vorzüglichen dauerhaften Materialien ihres Landes zu verwerthen. Römiſche Straſsen und Aquaedukte erregen noch heute nicht minder unsere Bewunderung, wie die koloſſale Kuppel des Pantheons, welche den Untergang des römiſchen Reiches und den Wechſel aller Geſchicke des Landes bis zu dieſer Stunde überdauert hat.

Um die gebräuchlichſten Konſtruktionen der römiſchen Architektur wenigſtens flüchtig zu ſkizzieren, erinnern wir zunächſt an das oben über die Bauweiſe der Etrusker Geſagte, welche in den früheren Zeiten die Lehrmeiſter der Römer waren. Auſser dem natürlichen Geſtein fand auch eine umfangreiche Anwendung getrockneter und gebrannter Ziegel ſtatt. Letztere kamen jedoch

erſt zur Kaiſerzeit zu gröſserer Geltung. Wenigſtens iſt das älteſte uns noch erhaltene, mit dieſem Material erbaute Denkmal das Pantheon in Rom, welches mit einem den Quaderbau nachahmenden Stuck bedeckt war. Mit Marmor bekleidete Backsteinbauten ſind ferner noch das Mauſoleum des Auguſtus, das des Hadrian (die heutige Engelsburg), die Pyramide des Ceſtius.[1]) Bei dieſen war offenbar ägyptiſcher Einfluſs für das techniſche Verfahren maſsgebend geweſen.[2]) Einen feſten Verband der 1, $1\frac{1}{2}$ und 2 Stein ſtarken Mauern erzielte man durch Anwendung halber oblonger (Fig. 15) oder nach der Richtung der Diagonalen getheilter Ziegel. Uns fremd iſt die Art des Ziegelmauerwerks, bei welcher die Diagonale der Steine die Stärke deſſelben abgiebt. (Fig. 16.)[3])

Fig. 15.

Fig. 16.



Römiſche Ziegelſteinverbände.

Der regelmäſsige Quaderbau der Etrusker, von dem uns in der kapitoliniſchen Tempelmauer (Fig. 3 C) ein ſchönes Beiſpiel erhalten iſt, fand ebenfalls bei den Römern reichliche Anwendung. Folgen wir ihren eigenen Angaben, ſo laſſen ſich folgende vier gebräuchliche Arten des Mauerwerks angeben.

---

1) Gottgetreu a. a. O. S. 34 etc. Näheres über die Technik der Römer in dem ausführlichen Werke: Choiſy, *l'art de bâtir chez les Romains.* Paris 1873.

2) Abthlg. II. Architektonik des orientaliſchen Alterthums. S. 148.

3) Die meiſtens quadratiſch geformten Ziegel hatten folgende Dimenſionen:

1. Art: Seitenlänge 596 mm, Dicke 50 mm,
2. » » 447 » » 45 »
3. » » 199 » » 40 »

Siehe Gottgetreu a. a. O.

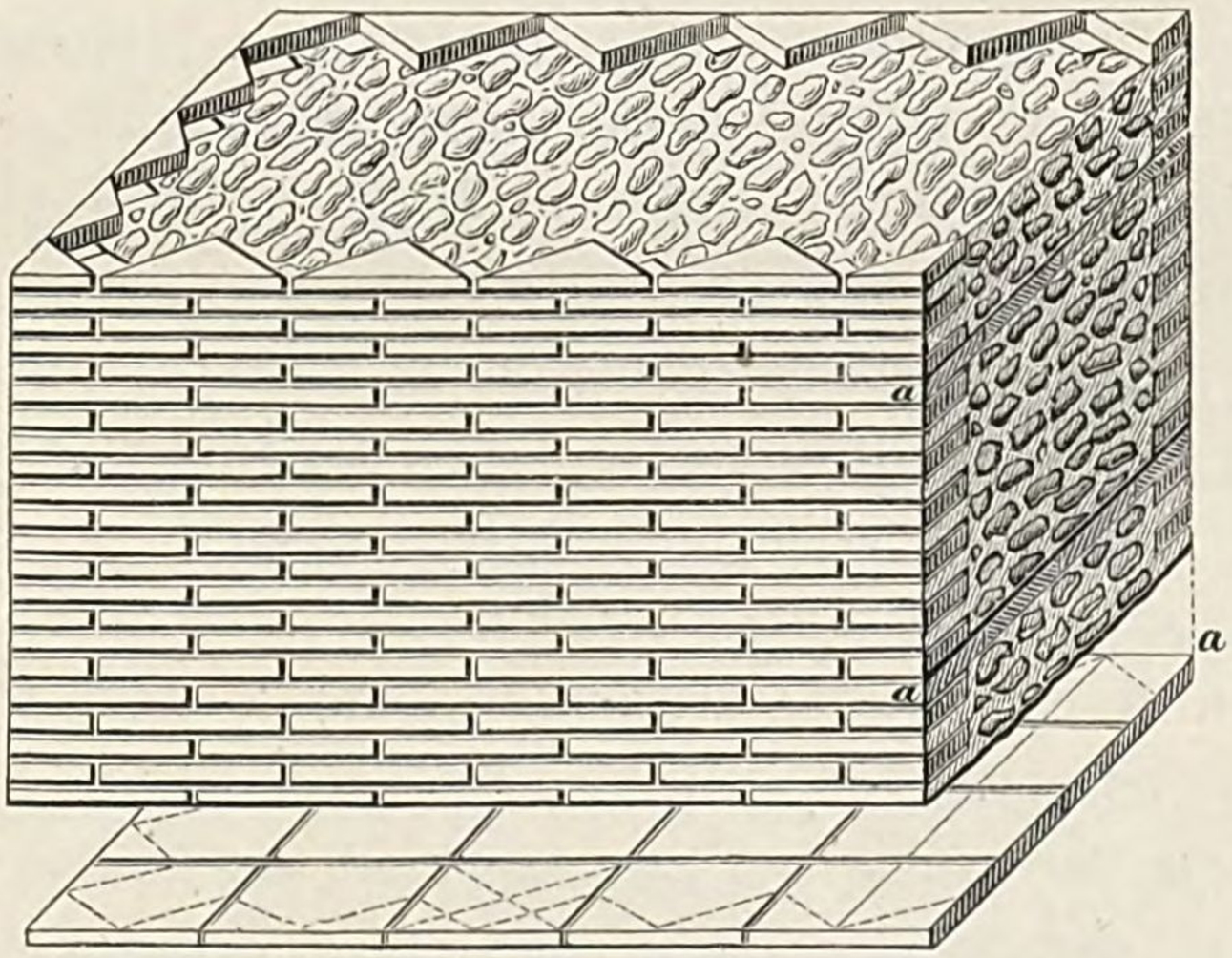
1. Das Opus isodomum (der ἰσόδομος der Hellenen), welches aus gleich hohen und gleich tiefen Quaderſchichten beſteht. Durch Wechſel von Läufern und Bindern in derſelben Schicht oder in abwechſelnden Schichten wurde ein feſter Verband hergeſtellt.

2. Das Pſeudoiſodomum, bei welchem zwei Schichten von verſchiedener Höhe mit einander wechſelten.

3. Der unregelmäſsige Steinverband oder das Opus incertum, bei dem nur die Ecken mit Hau- oder Ziegelſteinen verblendet wurden.

4. Das Emplekton (Füllmauerwerk), zu welchem man auch das Opus reticulatum (das netzförmige Mauerwerk) rechnen darf. Pyramidaliſch geformte Tuffſteine, in rautenförmiger Schichtung als Verkleidung angeordnet, griffen bei letzterem oft 15—16 Centimeter in die Füllung ein, und dieſes ſcheinbar ſo ſchwache Mauerwerk hat ſich in manchen Ruinen bis zur heutigen Zeit unverſehrt

Fig. 17.



Mit Ziegelsteinen verblendetes Emplekton.

zu erhalten vermocht. Im Uebrigen wurde die Verkleidung des Emplekton aus Hauſteinen, Bruchſteinen oder gebrannten Ziegeln hergeſtellt. Beſondere Beachtung verdient das mit Ziegelſteinen verkleidete Mauerwerk, bei dem jene oft mit ihrer diagonalen Seite das Aeuſsere bilden (Fig. 17). In gewiſſen Entfernungen von ein-

ander erhielt es durchgehende Ziegelſteinlagen. Dieſe Arten des Mauerwerks, welche in den oben [1]) erwähnten etruskiſchen Stadtmauern ſchon Vorbilder hatten, fanden ihrer einfachen und raſchen Herſtellung wegen zur Zeit der römiſchen Kaiſer, alſo in der bedeutendſten Bauperiode, nicht nur bei Umfaſſungswänden, ſondern auch bei Gewölben die umfangreichſte Anwendung. Sie ermöglichten in kürzeſter Zeit die Errichtung der koloſſalſten Werke. Die Füllung ſelbſt, deren Feſtigkeit durch die vorzüglichen, mit Puzzolanerde vermiſchten Mörtel garantiert war, beſtand aus kleinen als Packung in die Mörtelmaſſe eingedrückten Steinen. Eingeſtampft wurde ſie nur dann, wenn, wie bei Fundamenten, das umſchlieſsende Erdreich oder oberhalb deſſelben die Stärke des Verkleidungsmauerwerkes es geſtatteten.

Von entſcheidender und charakteriſtiſcher Bedeutung für die römiſche Architektur wurde der Gewölbebau. In ihm fand der welterobernde, kühne und ſtolze Geiſt der Römer ſeine entſprechende Ausdrucksform. Die Bauten der Kaiſerzeit legen noch heute ein beredtes Zeugniſs dafür ab, wie die römiſchen Architekten das Erbtheil von den Etruskern dem Geiſte der Zeit entſprechend zu entwickeln vermochten. Allein es iſt wohl zu beachten, daſs auch bei den Römern eine rationelle Anwendung des Gewölbeprinzips im Allgemeinen nicht zu finden iſt, daſs ſie vielmehr, wie im Leben ſo auch in der Technik, noch innerhalb der Grenzen der antiken Natürlichkeit und Naivetät verharrten, und wie die Verehrung und der von Damen getragene Schmuck des bildlich dargeſtellten Symbols der männlichen Zeugungskraft ein Beweis für dieſe Natürlichkeit ſind, ſo iſt es nicht minder die vorzugsweiſe in Anwendung gebrachte Art, mit der man die Gewölbe herſtellte. Denn nicht das aus einzelnen ſelbſtändigen Theilen ſich zuſammenſetzende, alſo gleichſam in ſtetiger Thätigkeit derſelben verharrende Gewölbe, ſondern das aus dem Emplekton, dem Füll-

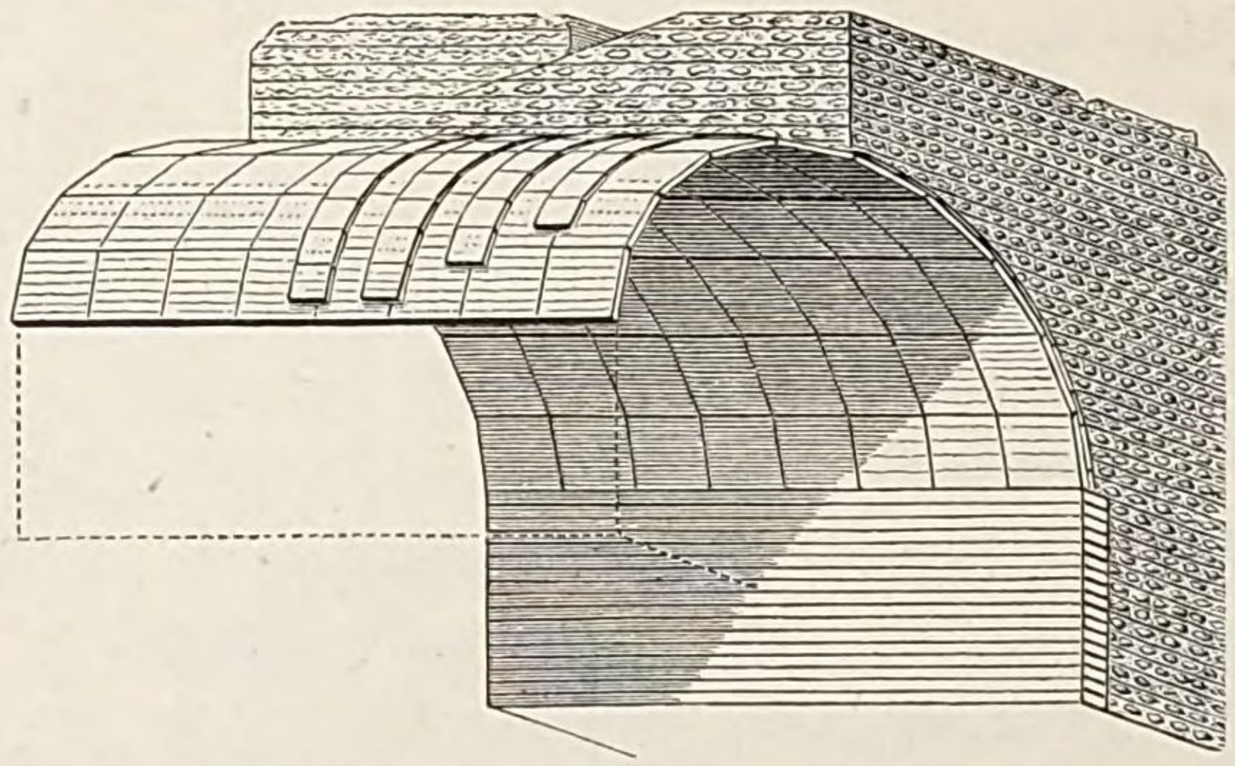
---

[1]) Seite 34.

mauerwerk oder Beton, beſtehende war vorzugsweiſe bei jenen umfangreichen Bauten der Kaiſerzeit in Anwendung, während durchweg aus Hau- oder Ziegelſteinen beſtehende Gewölbe ſehr ſelten ſind. Eine rationelle Entwicklung der Gewölbetechnik, wie das Mittelalter ſie mit kühner Energie ausbildete, war damit ausgeſchloſſen, und im Grunde genommen ſind die in Folge des Materials durch Maſſigkeit und Schwere auffallenden Gewölbe der Römer nichts anderes, als in's Rieſenhafte geſteigerte Werke jener Kunſtinduſtrie, welche ſchon die Etrusker zu einer bedeutenden Höhe techniſch und künſtleriſch entfaltet hatten, nämlich der Töpferei. So bewundernswerth uns daher auch jene Gewölbe in ihren gewaltigen Dimenſionen erſcheinen müſſen, ſo können ſie, zumal da mit der Konſtruktion des Gewölbes ſeine äſthetiſche Form unmittelbar zuſammenhängt, anſtatt als Zeugniſs für die Ueberwindung der Naivetät durch die Reflexion, doch nur als ein ſolches für das Beharren des römiſchen Kunſtgeiſtes innerhalb der Grenzen des antiken Lebens dienen. Das iſt ein Reſultat unſerer Betrachtung, welches auch für die Geſchichte der Architektur, in welcher von jetzt an das Gewölbe eine Hauptrolle ſpielt, von maſsgebender Bedeutung iſt. Von einer Ueberwindung der Materie durch die ſtatiſchen Geſetze der Gewölbetechnik kann bei den Römern noch nicht geſprochen werden; dieſe Aufgabe blieb, jedoch im Anſchluſs an die Epoche der antik-römiſchen Kunſt, der Reflexion der chriſtlichen Zeit vorbehalten.

Maſſive Bogen aus Hauſteinen oder gebrannten Ziegeln ſtellten die Römer bei den Gewölben nur an den Stirnen, als Verkleidung und Halt für das hinter ihnen befindliche Emplekton, her. Für das letztere ſelbſt bedienten ſie ſich entweder einer oder zweier über einander gelegter Steinſchalen (Fig. 18), welche, während der Herſtellung auf ein leichtes Brettergerüſt gelegt, ſich durch Puzzolanmörtel oder Gips mit der Betonmaſſe bald feſt verbanden, oder der Zellenbögen (Fig. 19), die insbeſondere bei groſsen Spannweiten zweckmäſsig erſchienen. Ueber die

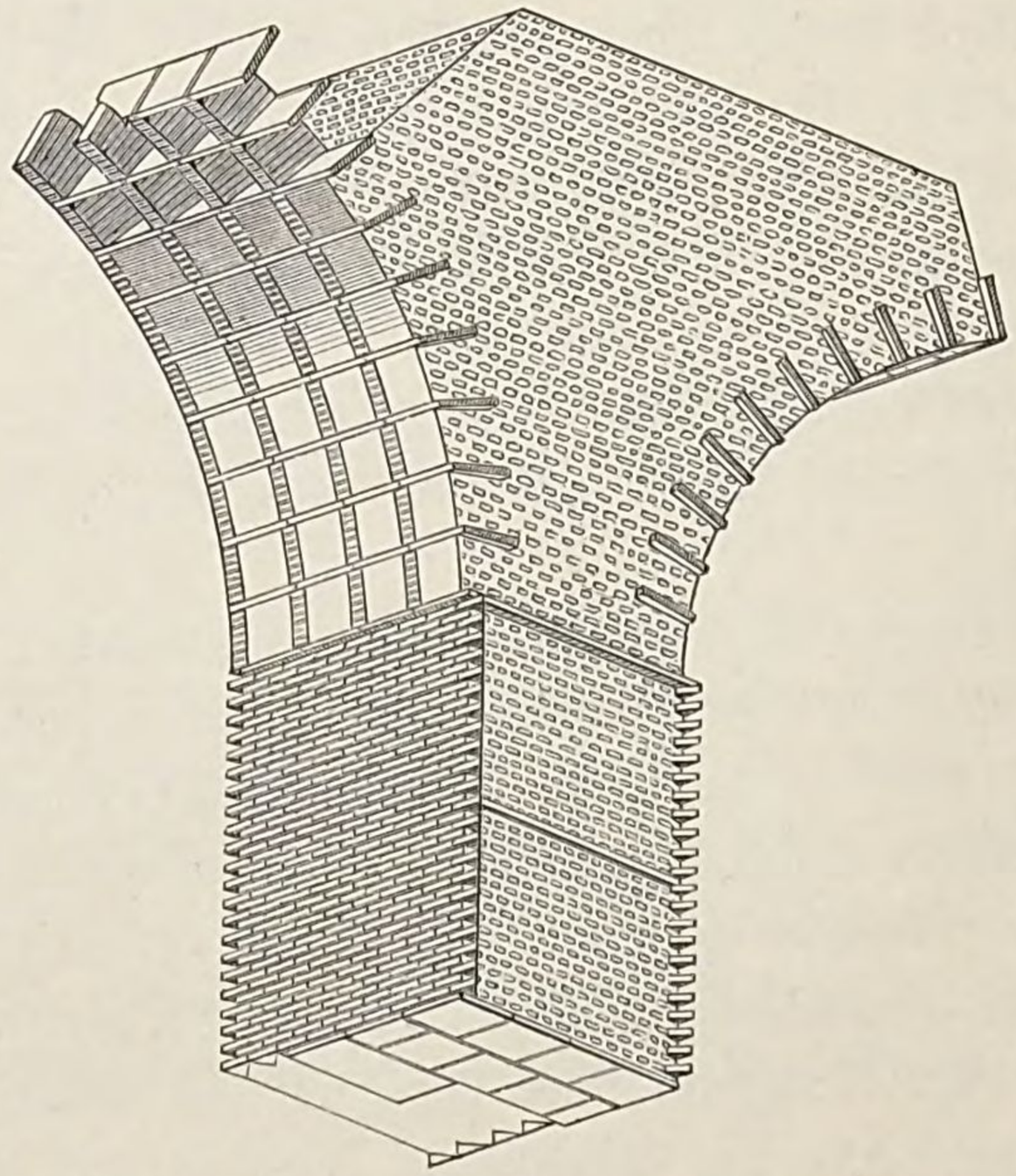
Fig. 18.



Gewölbe mit Steinschale.

Konſtruktion derſelben giebt die beifolgende Zeichnung hinreichenden Aufſchluſs. Eine dritte Art der Herſtellung runder Ueberdeckungen beſtand darin, daſs man in nicht allzugroſsen Entfernungen Gurtbogen als Rahmen des Emplekton konſtruierte.

Fig. 19.



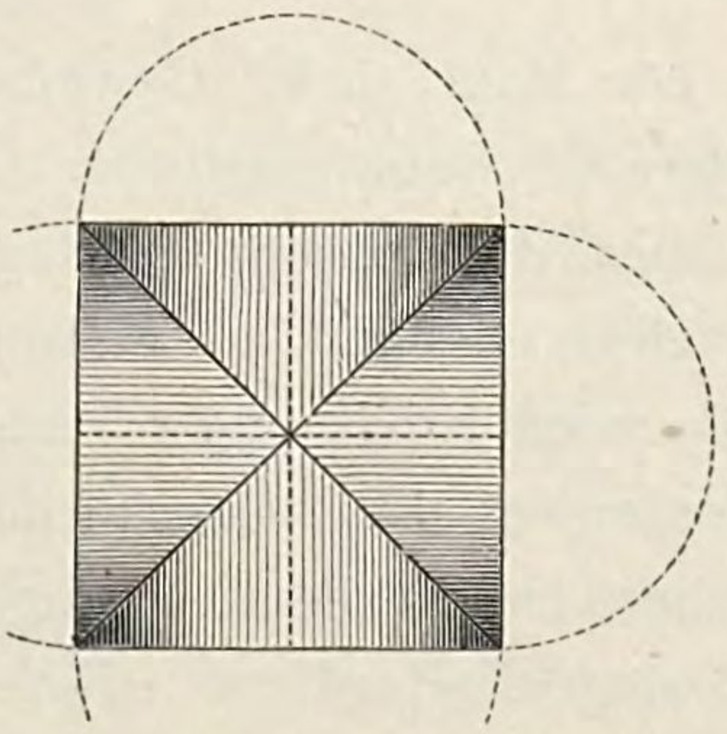
Gewölbe mit Zellenbogen.

In dieſen Konſtruktionsweiſen wurden halbkreisförmige Tonnengewölbe, Halbkreisniſchen und Kuppelgewölbe von bedeutenden Dimenſionen[1]) hergeſtellt. Bei Kreuzgewölben[2]), welche in ſpäterer Zeit aufkamen, wurden ebenfalls nur die Schild- und Gratbogen aus Ziegelſteinen, gewöhnlich als Zellenbogen, hergeſtellt. Von der Konſtruktion der Kuppel des Pantheons giebt Figur 20 ein Bild. Eine Doppelreihe in einander greifender, durch flache Bogen gegen einander abgeſteifter Zellenbogen bilden den unteren Theil der Kuppel. Auf ihnen ſteigen die ſechszehn Kreisbogen der Kuppel gegen den Laternenkranz empor, wo ſie durch einander entgegengeſetzte Doppelbogen ſich gegenſeitig Halt gewähren. Unten und oben in den einzelnen Abtheilungen dient je ein Bogen ähnlichen Zwecken und an letzterer Stelle zugleich zur Entlaſtung des Druckes gegen den Laternenring. Die Zwiſchenräume dieſer Bogen wurden mit Beton ausgefüllt. Den Eindruck einer rationellen, auf Erfahrung und Wiſſenſchaft gleichmäſsig beruhenden Methode macht die bei dem Umfang der Kuppel an und für ſich gewiſs kühne Konſtruktion nicht. Eher erſcheinen die in den einzelnen Feldern ausgeſpannten Bogen als eine Nothkonſtruktion, welche zur Beſeitigung einer nicht vorausgeſehenen Schwäche in der Tragfähigkeit des Gewölbes dienen ſollte.

---

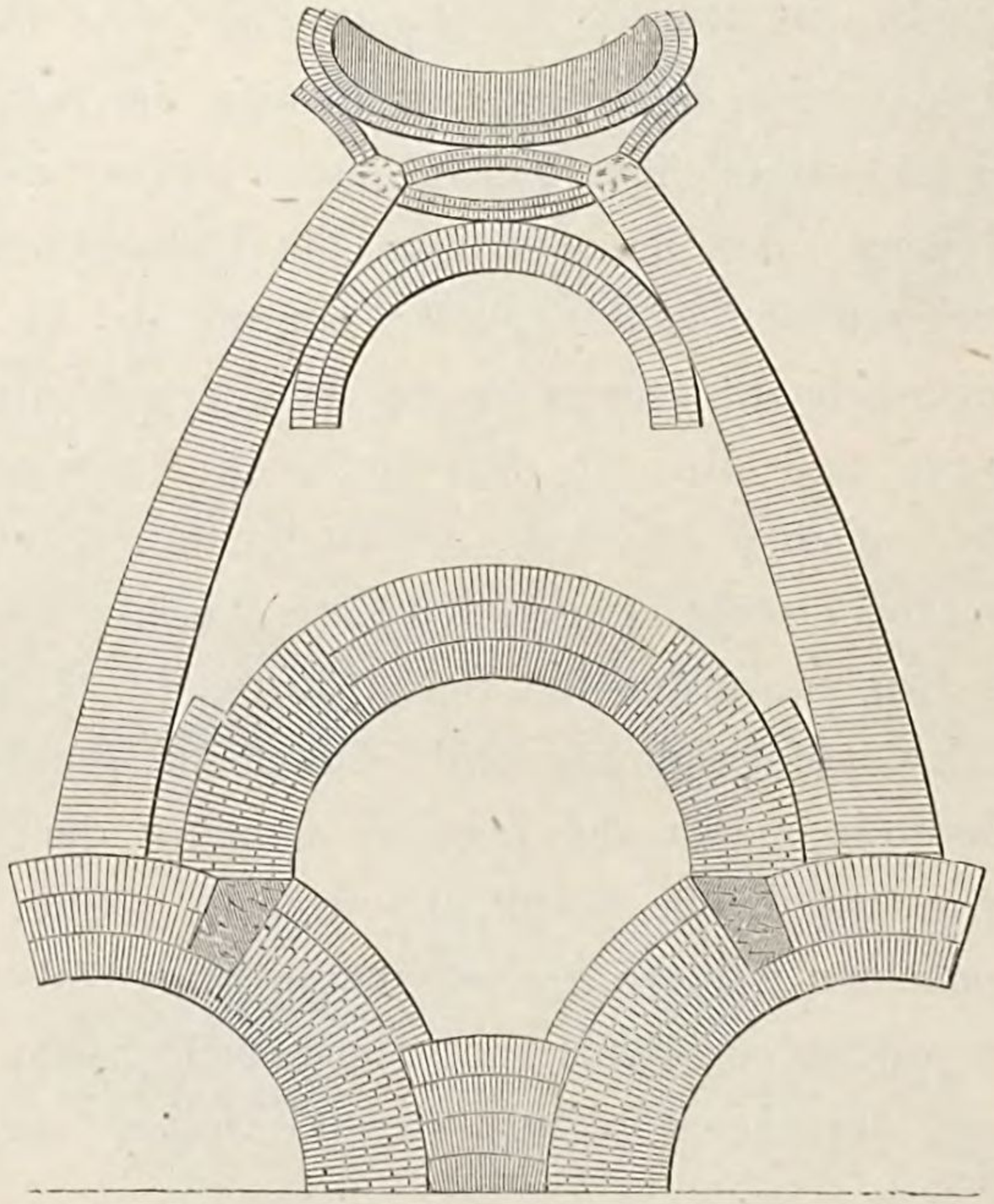
[1]) Die Spannweite des Tonnengewölbes im Tempel der Venus und Roma betrug 18,50 Meter, ſeine Widerlager hatten eine Stärke von 5,50 Meter. Das Kuppelgewölbe des Pantheons hatte eine Spannweite von 44 Meter.

[2]) Das Tonnengewölbe hat die Form eines halben Zylinders mit horizontaler Axe; das Kreuzgewölbe entſteht durch Durchdringung zweier halber Zylinder in der Weiſe, daſs die ſich kreuzenden Höhenlinien auf dem Rücken der Zylinder in einer Ebene liegen. (Siehe die nebenſtehende Figur.)



Insbeſondere macht dieſen Eindruck der obere Bogen, der ſonſt ſchwerlich ſeine Widerlager ohne jede weitere Unterſtützung direkt auf der Betonmaſſe gefunden haben würde.

Fig. 20.



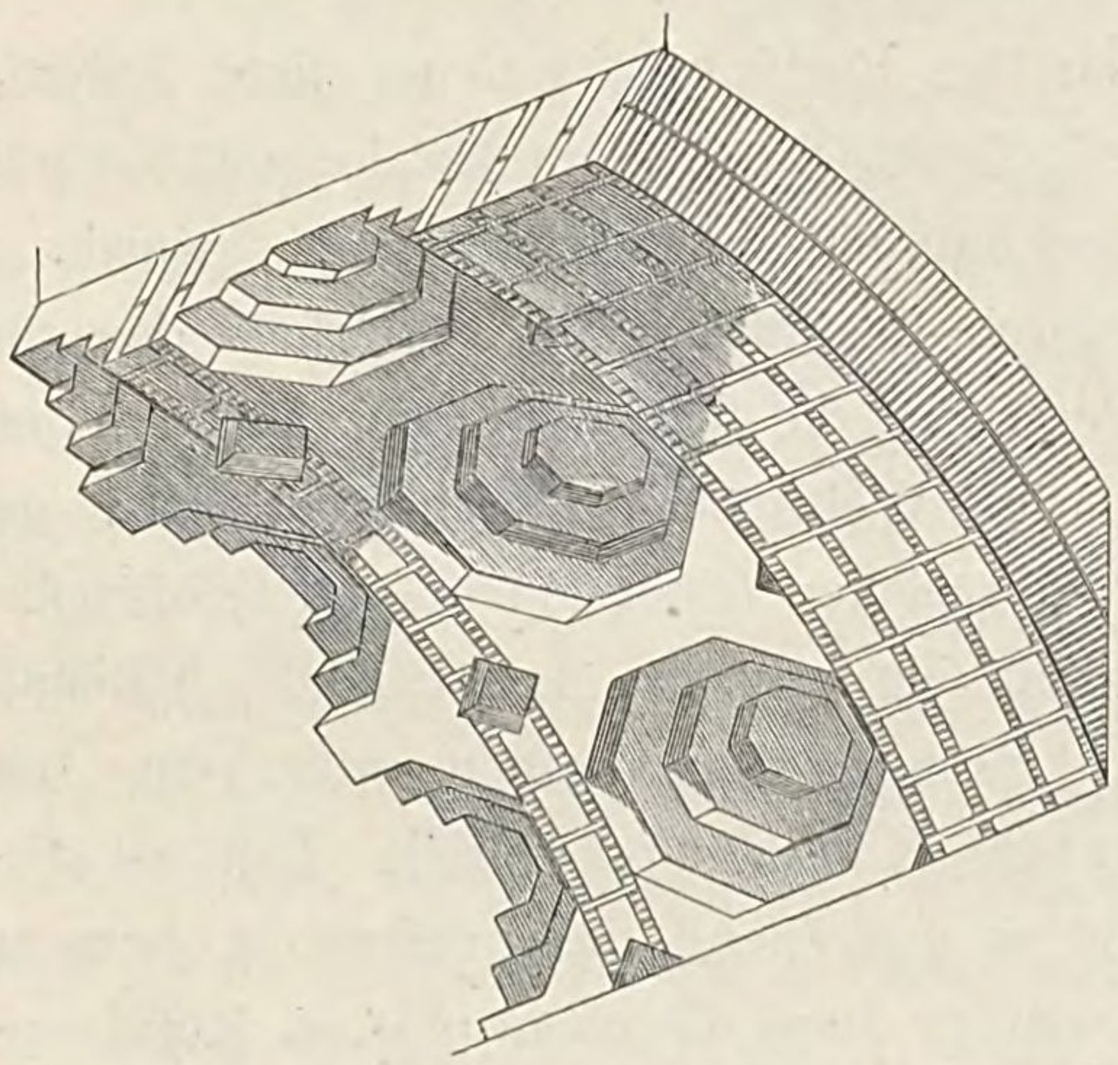
Konstruktion der Kuppel des Pantheons.

Die Maſſe dieſer Gewölbe war keineswegs Guſsmauerwerk, ſondern der Beton wurde in horizontal abgeglichenen Abtheilungen von den Widerlagern an ähnlich wie bei den Mauern und aus demſelben Material als Packung aufgetragen. Nach der ſchnell erfolgenden Erhärtung bildete ſie mit der Steinſchale oder den Zellenbogen einen einheitlichen Körper von koloſſaler Schwere, welcher entſprechend kräftige Konſtruktionen der Unter- und Widerlager erforderte. Eine Erleichterung der Gewölbemaſſe erreichte man dadurch, daſs man vertiefte Kaſſetten anbrachte, welche, ähnlich wie bei der helleniſchen Schwebedecke, die innere

Anſichtsfläche äſthetiſch zu einem Widerſtreit tragender und getragener Theile in lebendigem Wechſel auflöſten. Konſtruktion und äſthetiſches Gefühl hatten zu ihrer Anwendung auch beim Gewölbe wohl in gleichem Maſse Anregung gegeben. Dieſe Kaſſetten wurden entweder in ununterbrochenen Reihen oder in Abtheilungen, die durch Zellenbogen getrennt waren (Fig. 21), angebracht.

Die helleniſch-römiſchen Architekten verſtanden es, wie unſere Schilderung ergiebt, in ausgezeichneter Weiſe, den Mangel

Fig. 21.



Kassettenbildungen.

eines allſeitig und mit Bewuſstſein durchgebildeten Gewölbeprinzips durch die Art und Weiſe der Anwendung der ihnen zu Gebote ſtehenden vorzüglichen natürlichen Mittel zu erſetzen. Der Mörtel ſpielt hierbei eine gröſsere Rolle, als in Hellas. Er fand auch beim Verbande des Mauerwerks und insbeſondere beim Verputz die umfangreichſte Verwendung, bald in dickeren, bald in dünneren Schichten, je nachdem das Bedürfniſs, ſei es aus praktiſchen, ſei es aus äſthetiſchen Rückſichten, es erheiſchte. Der Bericht Vitruv's belehrt uns, welche Aufmerkſamkeit man

den Putzarbeiten zuwandte.[1]) Der Verputz wurde oft in mehreren Lagen und in einer Dicke von 12—15 Centimeter aufgetragen; er erhielt eine ſolche Feſtigkeit, daſs man ihn in ganzen Tafeln loslöſen konnte. Am Veſtatempel zu Tivoli ſind noch heutzutage Spuren eines äuſserſt feinen Stuckes, der Thüren, Säulen, Kapitäle und Geſimſe überzog, zu erkennen. Der raſchen und zugleich in's Koloſſale geſteigerten Herſtellung der römiſchen Bauten kam dieſes Material ſehr zu ſtatten; dagegen begünſtigte es die ſchematiſche und handwerks- oder fabrikmäſsige Thätigkeit und das Virtuoſenthum zu Gunſten einer ernſten, weihe- und gehaltvollen Kunſtrichtung.

Der techniſche Fortſchritt, welcher ſich, jedenfalls im Anſchluſs an die helleniſtiſche Zeit, in der helleniſch-römiſchen Kunſt gegenüber der national-helleniſchen zeigt, wurde ohne Frage mit bedingt durch das äſthetiſche Bedürfniſs des römiſchen Gemüths nach Werken, die ſeinem ſtolzen, auf die Beſiegung und Beherrſchung des Weltreiches gerichteten Sinne genügen und zugleich ein Wahrzeichen ſeiner Macht und Gröſse für die Gegenwart und Zukunft ſein konnten. Der einfache helleniſche Tempelbau mit ſeinen geringen Dimenſionen hatte keine beſondere Anforderungen an die Konſtruktion geſtellt. Erſt als die Architektur auch als Kunſt in den Dienſt des profanen Lebens trat, welches ſich ſeit Alexander dem Groſsen in den Reſidenzen der Diadochen und der römiſchen Caeſaren in immer höher gehenden Wogen bewegte, erſt als die mannigfachſten Bedürfniſſe an Stelle der kleinen Zelle ein zuſammenhängendes umfangreiches Ganzes mit einem groſsen Raum oder mit einer groſsen Anzahl gröſserer und kleinerer, in Verbindung mit einander zu ſetzender Räume verlangten, erſt da wurde an den Künſtler ernſtlich die Aufgabe geſtellt, Mittel und Wege zu erſinnen, für den erſteren die ſichere Ueberdachung und für die letzteren insgeſammt eine befriedigende Einheit zu gewinnen. Wie die Römer das erſtere erreichten, iſt

---

[1]) Vitruv, VII, 2, 3 u. 4.

bereits erörtert; hinſichtlich der Kompoſition ihrer den mannigfaltigſten Zwecken dienenden Gebäude aber müſſen wir wegen des Einzelnen auf das in den folgenden Kapiteln Geſagte verweiſen. Hier kam ihnen der angeborene Sinn für Geſetz und Ordnung wohl zu ſtatten; ihm haben wir jene Bauten zu verdanken, die in ihrer oft faſt erdrückenden Prachtfülle doch zugleich den Geiſt ſtrenger Kompoſition athmen. Mögen wir nun das römiſche Wohnhaus oder den Tempel, die Baſilika mit ihren Hallen oder den heiligen Tempelbezirk betreten — überall ſtoſsen wir auf den organiſierenden und zugleich prunkliebenden Geiſt, überall erkennen wir dieſelben Züge des Ernſtes und des feierlichen Pompes, wie die Senatoren in dem Antlitz und dem Prunkgewande ſie uns in plaſtiſcher Geſtalt zeigen.

Die Römer waren die Beherrſcher des Raumes in der Politik wie in der Kunſt. Neben den einfachſten Bauten helleniſcher oder etruskiſcher Art komponierten ſie je nach dem Bedürfniſs Werke, welche den mannigfachſten Zwecken Genüge zu leiſten vermochten. Daſs ſie hierbei Vorbilder der Diadochenzeit ſchon vor ſich hatten, kann ihrem Verdienſt für die Architektur nach dieſer Richtung hin keinen Eintrag thun; denn zweifellos gaben ihre eigenen Bedürfniſſe, ſowohl praktiſche wie äſthetiſche, ihnen die Veranlaſſung zu ihren Werken, und ebenſo zweifellos haben ſie dieſen Bedürfniſſen künſtleriſch gerecht zu werden vermocht, ſo weit der Geiſt des Alterthums überhaupt zur Löſung ſolcher Aufgaben die Fähigkeit beſaſs. Das Gewölbe in rationeller Ausbildung, wie es dem Mittelalter angehörte, blieb den Römern noch fremd; damit aber hängt auch die Grenze ihres architektoniſchen Kunſtſchaffens zuſammen. Um ſo höher aber haben wir ihre Fähigkeit zur architektoniſchen Kompoſition anzuerkennen; denn wie die Hellenen in der Form, ſo ſind die vielgeſchmähten römiſchen Künſtler in ihr die Lehrmeiſter der nachfolgenden Zeiten geworden.

So ſind denn Technik und Kompoſition auch bei den Römern ſich gegenſeitig bedingende Kunſtelemente. Was ſie in

Zuſammenwirkung mit einander und im Gewande helleniſcher Formenſchönheit trotz des eklektiſchen Charakters der Kunſt Groſses und Herrliches geleiſtet, werden die folgenden Betrachtungen uns lehren, bei denen wir im Hinblick auf die edle Schönheit der helleniſchen Kunſt auch der Schwächen nicht vergeſſen werden, welche in Gemeinſchaft mit dem ganzen Geiſtesleben der Römer der Architektur anhaften.

Die architektoniſche Formenſprache der Römer.

Die in Hellas immer tieferen Boden faſſende und durch die Philoſophie genährte Reflexion, welche nach der Verbreitung des Hellenenthums über den Orient bis zum Indus und bis über die Katarrakte des Nils hinaus und durch die in Folge deſſen erweiterten Kenntniſſe und neu angeknüpften Beziehungen zu fremden Ländern, Sitten, Kulten, Literaturen und Künſten die Veranlaſſung zur Begründung von Spezial-Wiſſenſchaften, wie der Völker- und Naturkunde, der Geographie, Zoologie, Botanik und Aſtronomie, wurde, eben dieſe mit den engeren Beziehungen zu der geſammten antiken Welt ſich raſch alle Gebiete des Seins erobernde und mit der Schärfe ihrer Unterſuchungen durchdringende Reflexion löſte in gleichem Maaſse, wie ſie an innerer Kraft zunahm, den Menſchen aus der Unmittelbarkeit der Natur, in welcher er ſich gefühlt hatte, los und brachte ihn zum Bewuſstſein des Gegenſatzes, in welchem er als vorzugsweiſe geiſtiges und ſich ſelbſt beſtimmendes Weſen gegenüber den Dingen und Erſcheinungen ſeiner Umgebung ſtand. Die Reflexion zerſtörte auch jenen ſchönen phantaſievollen Glauben der Hellenen an die in dem Leben der Natur wirkenden Geiſter, ſo daſs an die Stelle jener wahrhaft poetiſchen, mit dem Glauben an die Götter verknüpften Anſchauung eine durch Sage und Dichtung unbeeinfluſste verſtändige Betrachtung trat. Dieſe auf Reflexion ſich gründende oder kritiſche Betrachtung

der Natur war der idealen Kunſt weniger günſtig als die vorausgegangene Epoche des nationalen Hellenenthums, hatte aber auf der anderen Seite den nicht zu unterſchätzenden Vortheil, daſs der Blick für die individuellen Erſcheinungen der Natur geſchärft wurde und die Kunſt nunmehr in dem direkten und bewuſsten Verkehr mit der Natur neue Nahrung finden konnte. Dieſer in der Wiſſenſchaft wie in der Kunſt auf Reflexion beruhende Naturalismus hatte ſchon mit den Geſtalten des Praxiteles und mit dem Emporblühen der korinthiſchen Ordnung ſeinen bedeutſamen Anfang genommen, ohne ſich jedoch von der vorausgegangenen Epoche der ſtreng helleniſchen Klaſſizität loszuſagen. Ein bewuſstes und beabſichtigtes Streben, in objektiver Betrachtung die Natur zu erkennen, trat in allſeitiger und exakter Form vielmehr erſt nach Alexander ein, zu jener Zeit, als die Welt- und Handelsſtädte der Diadochen den Gegenſatz von Stadt und Land, von den Schöpfungen der Menſchen und der Natur zum allgemeinen Bewuſstſein brachten, die Sehnſucht nach der Natur in den Gemüthern erwachte und die mit den reichſten Mitteln ausgeſtatteten Akademien und Schulen der Gelehrten die Mittelpunkte der freien Forſchung geworden waren.

Es kann hier unſere Aufgabe nicht ſein, nachzuweiſen, welche prinzipiellen Veränderungen dieſer Naturalismus in Künſten und Wiſſenſchaften hervorbrachte, und insbeſondere für die der Architektur verwandteſte Kunſt, für die Plaſtik, genügt es wohl, an die gewaltigen, in engem Anſchluſs an die Natur, aber mit kühner Phantaſie geſchaffenen pergameniſchen Kompoſitionen zu erinnern, an jene naturaliſtiſche Darſtellung der Gigantenkämpfe an dem groſsen Altar zu Pergamon, in welcher der Triumph über die Beſiegung der Kelten durch die Attaliden ſeinen würdigen Ausdruck erhalten hatte.

Welchen befruchtenden Einfluſs dieſer Naturalismus auf die Geſammtkompoſition in der Architektur ausübte, werden wir noch weiter unten kurz erwähnen; in Beziehung auf die Formenſprache dürfen wir wohl im Zuſammenhang mit jener den

Erwerb neuer naturaliſtiſcher Motive annehmen, welche das Erbtheil der römiſchen Architektur geworden ſind, ohne daſs jedoch die Kunſt fähig war, im Prinzipe über die helleniſche Formenſchöpfung hinauszugehen. Indem ſich die Beobachtung der natürlichen Erſcheinung der Dinge zuwandte, nahm das Intereſſe für ihren Stoff und ihre individuelle Erſcheinung zu, und je gröſseren Gefallen man an ihnen fand, um ſo mehr fühlte man ſich veranlaſst, ſie zum Nachtheil der organiſchen Kunſtform in den Vordergrund treten zu laſſen. Im Zuſammenhange mit dieſem Naturalismus ſteht die Erkaltung des Gefühls für die idealeren Formen der national-helleniſchen Architektur, deren ſchlichte und zweckgemäſse Schönheit endlich ſogar nicht mehr verſtanden wurde. Erzeugte er daher auf der einen Seite in ſeiner Weiterentwicklung einen unüberſehbaren Reichthum dekorativer Formen, ſo verdrängte er auf der anderen die harmoniſche, nach Form und Inhalt gleichwerthige Kunſt, wie ſie am vollendetſten im doriſchen Tempelbau zum Ausdruck gebracht worden war. Zwar lieſs man die doriſche Ordnung nicht völlig fallen, wenigſtens da nicht, wo die Beiſpiele aus der klaſſiſchen Zeit unmittelbar vor Augen ſtanden, wie in Olympia, oder wo ſie mittelbar in Folge des Verkehrs ihren Einfluſs geltend machen konnte, wie in Pompeji; aber die reicheren, durch ihre Dekoration ſich auszeichnenden Ordnungen traten in der Römerzeit doch entſchieden in den Vordergrund und jene wurde meiſtens nüchtern und ohne den lebendigen, gleichſam eine Seele verrathenden Schwung der Linien und den äſthetiſch zweckgemäſsen Ausgleich in den Verhältniſſen dargeſtellt. Die konventionell gewordenen Formen wurden handwerksmäſsig nachgebildet, da die Begeiſterung für ſie entſchwunden war, und zugleich dem vorwiegenden Gefühl für kühnere und leichtere Verhältniſſe geopfert. Auf dieſe Entwicklung der doriſchen Ordnung wieſen wir ſchon in der vorigen Abtheilung hin[1]); die Künſtler der römiſchen Zeit ſchloſſen ſich

---

[1]) Abthlg. III. Architektonik der Hellenen. S. 172 etc.

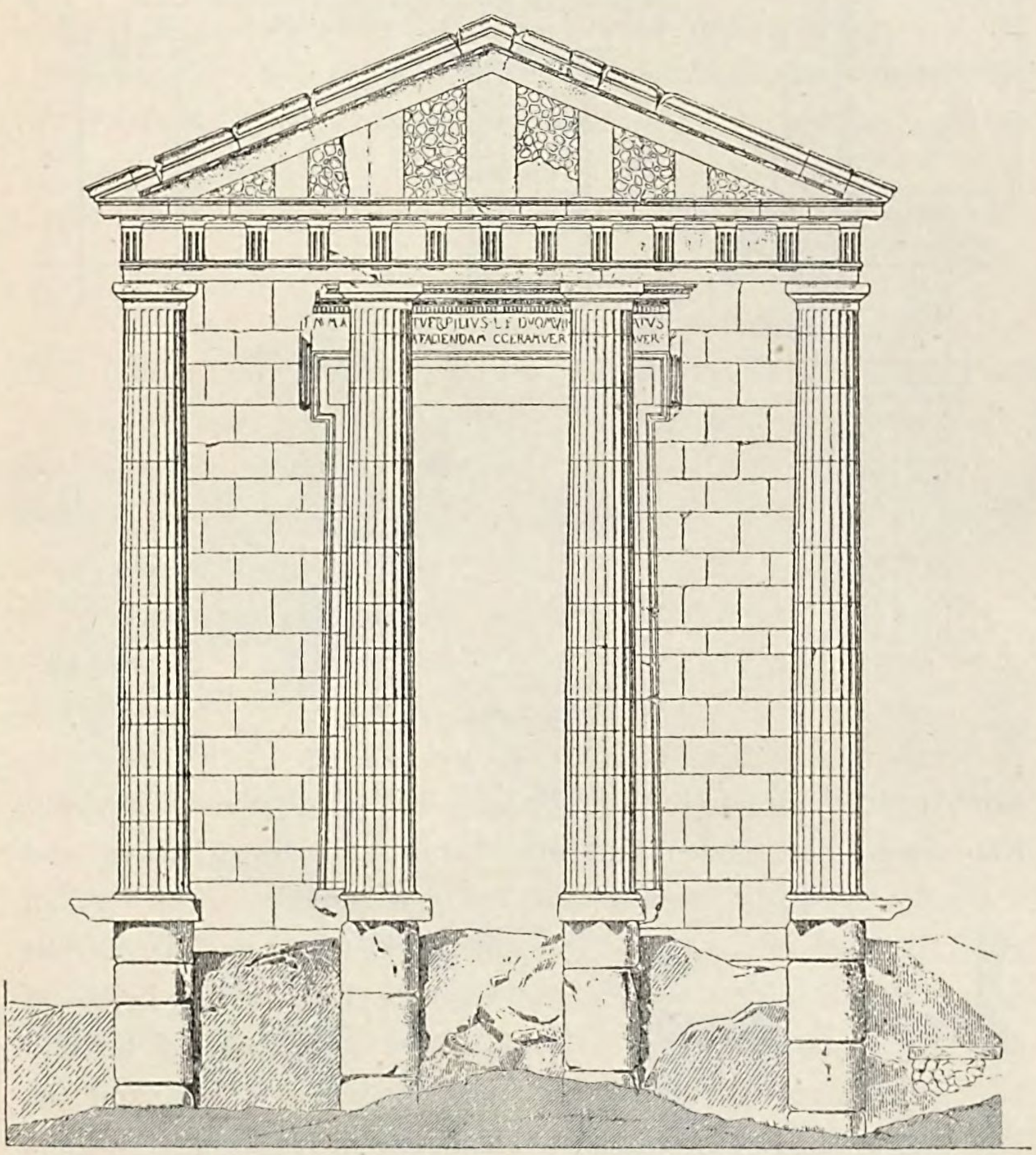
hierin denen der helleniſtiſchen an oder überboten ſie wohl noch gar an Trockenheit und Nüchternheit der Empfindung. Die vielfach verſuchte Uebertragung von Elementen der einen Ordnung auf die andere, wie z. B. des Zahnſchnittes oder der Konſolen auf die doriſche, offenbart erſt recht die Schwäche des architektoniſchen Stilgefühls und die Armuth an organiſcher Schöpfungskraft. An ihre Stelle war im Anſchluſs an den Orient eine zum Theil phantaſtiſche Willkür getreten, die in dem Eklektizismus des inkruſtativen Kunſtverfahrens ihre Stütze fand.

Für die in ſich geſchloſſene und dabei dennoch in allen Theilen durchgeiſtigte doriſche Ordnung hatte der auf das Praktiſche und Nützliche und zugleich auf das Groſsartige und Prunkvolle gerichtete Sinn der Römer, wie wir ihn oben kennen gelernt haben, kein Verſtändniſs. Er brachte ſie daher nur ſelten zur Anwendung und alsdann in einer ſolchen Auflöſung des Syſtems und in einer ſolchen Willkür der Formbehandlung im Einzelnen, daſs ihr eigentliches Weſen ſich vollſtändig verflüchtigte und meiſtens nur noch die äuſsere Verwandtſchaft der nunmehr vorzugsweiſe dekorativ verwertheten Formen, nicht aber der Geſammtcharakter die Zuzählung dieſer Werke zur doriſchen Ordnung rechtfertigt.

Von der ſchablonenhaften Art und Weiſe, wie die Römer die doriſche Ordnung zur Anwendung brachten, giebt der vermuthlich aus der Zeit des Sulla ſtammende Tempel zu Cori (bei Velletri) einen deutlichen Beweis, zu deſſen Abbildung wir nur wenige erläuternde Worte hinzuzufügen haben. Die Einflüſſe, welche dieſe Entſtellung der doriſchen Verhältniſſe und Formen bewirkten, ſind unſchwer zu erkennen. Denn wir werden in der Weitſtellung der Säulen, in der Schlankheit ihres Stammes, in der Baſis und auch in der rein dekorativen Benutzung der Triglyphen offenbar an die etruskiſchen Kunſtſchöpfungen erinnert. Architrav und Fries ſind aus einem Stücke hergeſtellt und haben ſchon aus dieſem Grunde eine gegenüber der Schlankheit der

Säulen doppelt geringe Höhe[1]). Der Architrav ſchrumpft im Aeuſsern zu auffallender Dünne zuſammen, der Triglyphenfries iſt weiter nichts als eine willkürliche Dekoration, die ebenſo gut

Fig. 22.



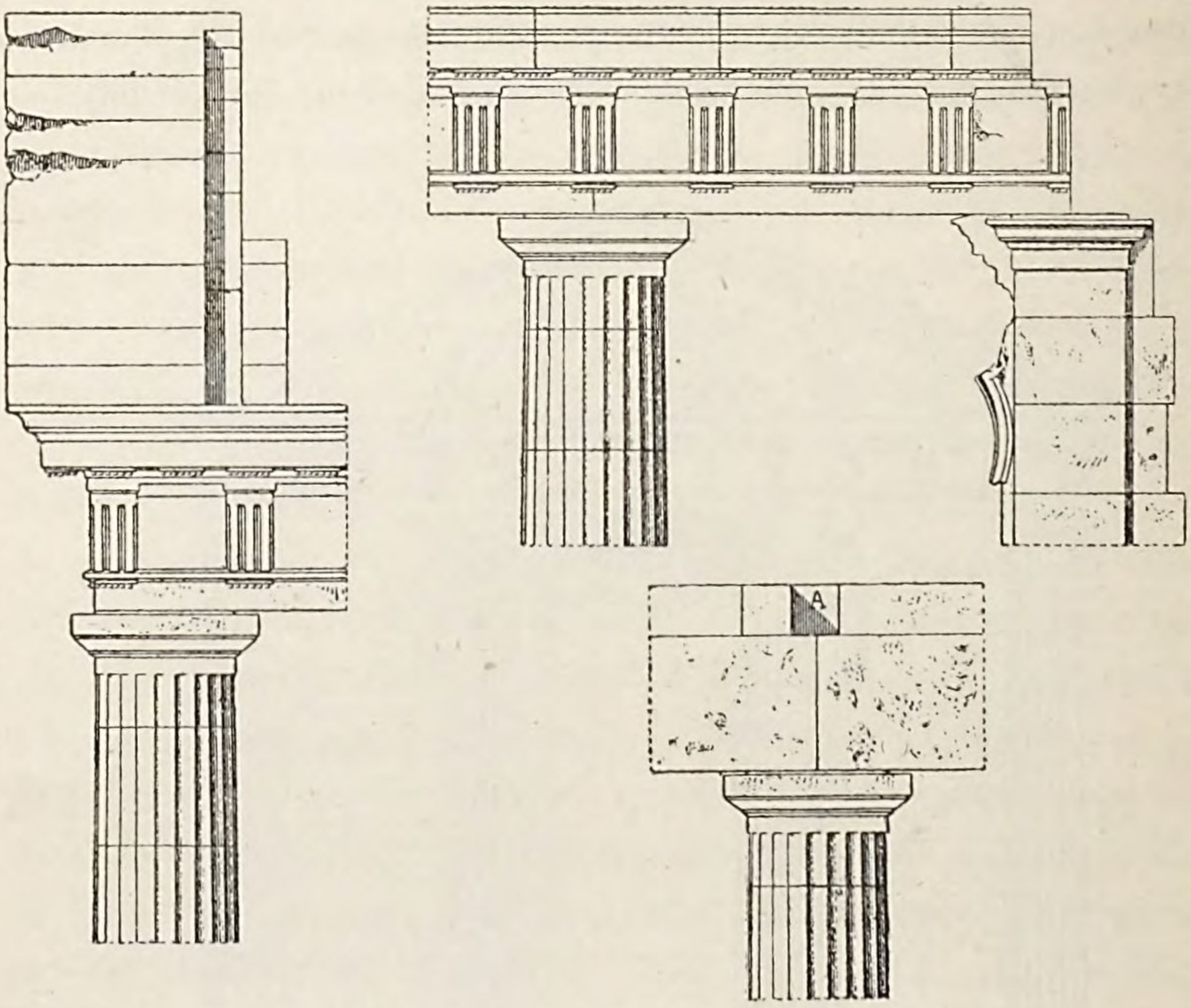
Tempel zu Cori.

durch eine andere Form erſetzt werden könnte, und die unten horizontale Abgleichung des Kranzgeſimſes erhöht keineswegs

---

[1]) Die Säule einſchliefslich der Baſis und des Kapitäls hat eine Höhe von ungefähr 9,5 untere Durchmeſſer (UD) gegen durchſchnittlich 5,5 der helleniſch-doriſchen Ordnung.

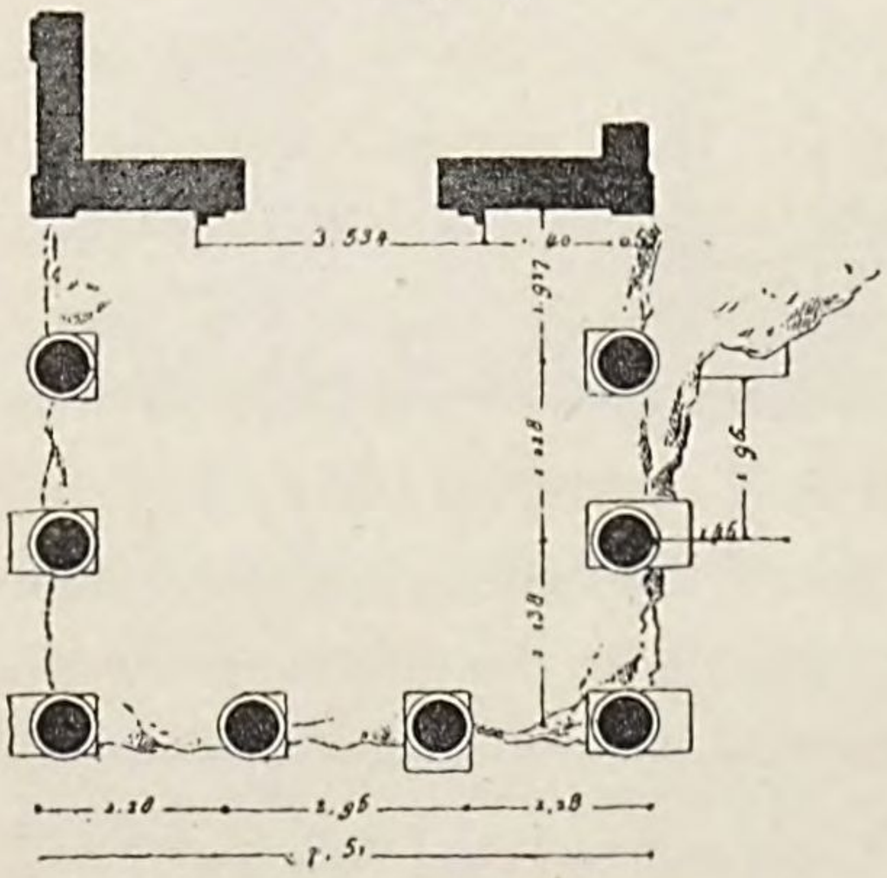
Fig. 22 A.



Details zu Fig. 22.

den Ausdruck des frei Ausladenden. Die Triglyphenfchlitze und Kanneluren der Säulen find oben horizontal abgefchnitten und bei den letzteren wirkt der den Schaft in feiner nackten Geftalt zeigende Hals wenig belebend auf ihre an fich trockene und unfympathifche Erfcheinung ein. Kurzum, diefer Tempel zeigt in feiner Gefammterfcheinung wie in feinen einzelnen Theilen nur noch geringe Spuren von jener ernften und gefchloffenen, auf der Uebereinftimmung der inneren Beftimmung und der äufseren

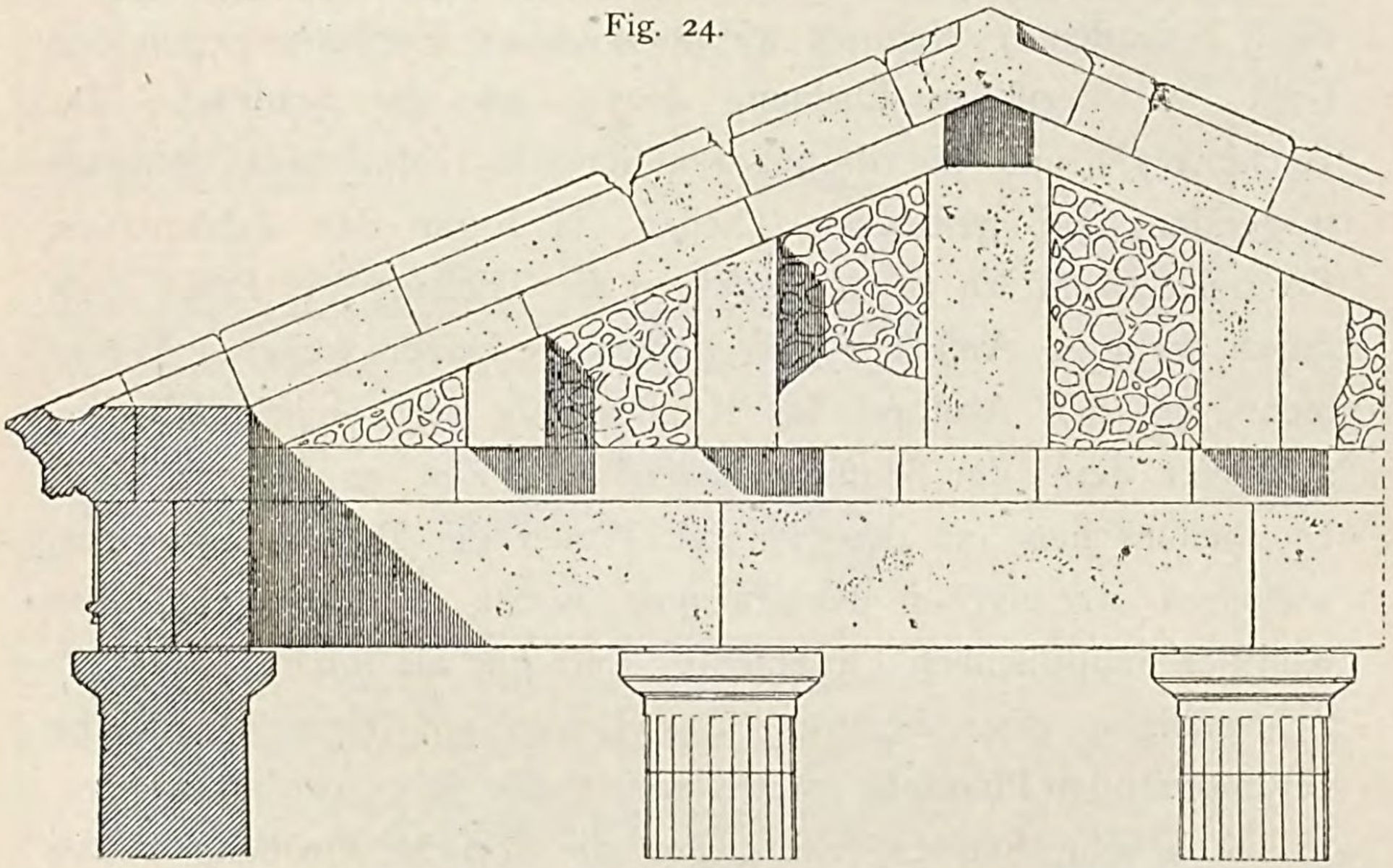
Fig. 23.



Grundriss zu Fig. 22.

Form beruhenden Würde, welche wir bei dem doriſchen Tempel der helleniſchen Zeit bewundern mufsten. Gegenüber den anderen einer ſpäteren Epoche angehörenden Bauten aber zeigt er immerhin noch einen inhaltsvollen Ernſt und eine ſchlichte Erhabenheit, wie ſie innerhalb des Kreiſes der römiſchen Kunſtſchöpfungen einen wohlthuenden und nachhaltigen Eindruck auf den Beſchauer nie verfehlen werden.

Fig. 24.



Zu Fig. 22.

Von dem Sinken des architektoniſchen Stilgefühls legen in gleicher Weiſe die Bauten doriſcher Ordnung in Pompeji Zeugnifs ab, unter denen kein einziges Beiſpiel gefunden wird, welches mit den Werken der national-helleniſchen Kunſt, ſei es in den Verhältniſſen, ſei es in der Bildung der Einzeltheile, ſich meſſen dürfte. Die Vertheidigung, welche man den Säulen der Kolonnaden des Forum triangulare zu Theil werden läſst, daſs ſie nämlich ihre Schlankheit und Weitſtellung dem Zwecke, »einen groſsen Platz luftig zu umgeben und ein nur leichtes Dach zu tragen«[1]), wohl entſprechen, kann man mit Rückſicht auf

[1]) Overbeck, Pompeji. 2. Aufl. Leipzig 1866. Bd. II. S. 131. Siehe insbeſondere die dritte Auflage deſſelben Werkes. Leipzig 1875.

das Weſen der doriſchen Ordnung an ſich kaum gelten laſſen. Zu dem angegebenen Zwecke würde eben eine andere Ordnung zum mindeſten tauglicher geweſen ſein. Das Fehlen der Entaſis bei dieſen Säulen aber legt das beſte Zeugniſs ab für den Mangel an wahrhaft künſtleriſchem Gefühl. Dieſe Behandlung des Stammes führt uns zurück in die Zeit der Gräber von Beni-Haſſan, in deren Portiken ſich Säulen mit Stämmen gleicher Bildung befanden.[1]) Nehmen wir noch andere Verſtöſse gegen den Geiſt der doriſchen Ordnung hinzu, wie die Schwäche des Architravs[2]) und die daraus reſultierende Disharmonie zwiſchen tragenden und geſtützten Theilen, ja ſogar das Fehlen von Kanneluren und an Stelle derſelben die Theilung der Höhe nach durch farbigen Anſtrich[3]), ſo bedarf es keiner weiteren Worte mehr, um den Abſtand des Kunſtgefühls der römiſchen Kaiſerzeit von dem der klaſſiſch-helleniſchen Zeit zu kennzeichnen. Die helleniſchen aus dem inneren Weſen des Baues heraus entwickelten organiſchen Kunſtformen waren für die römiſchen Künſtler hauptſächlich Ornamente, und nur als ſolche, d. h. als Schöpfungen einer heiteren, das Leben auf ſeiner Oberfläche verſchönernden Phantaſie müſſen und dürfen ſie gewürdigt werden.

Aehnliche Sünden, wie gegen die doriſche Ordnung lieſsen die römiſchen Künſtler ſich gegen die ioniſche zu Schulden kommen. Auch ihre immer noch geſchloſſene Haltung mochte dem freieren, aber auch öberflächlicheren Kunſtgefühle des Römerthums nicht immer behagen, und da man trotzdem ihre Einzeltheile nicht entbehren wollte, ſo wurde ihr oft daſſelbe Schickſal wie der Schweſter zu Theil. Auf die zum Theil ſchön gearbeiteten römiſch-ioniſchen Kapitäle näher einzugehen, die ſich zerſtreut in Kirchen und Muſeen befinden, würde uns zu weit führen. Als beſterhaltenes, wenn auch vielfach durch Stuck entſtelltes Beiſpiel führen wir vielmehr den Tempel der Fortuna

---

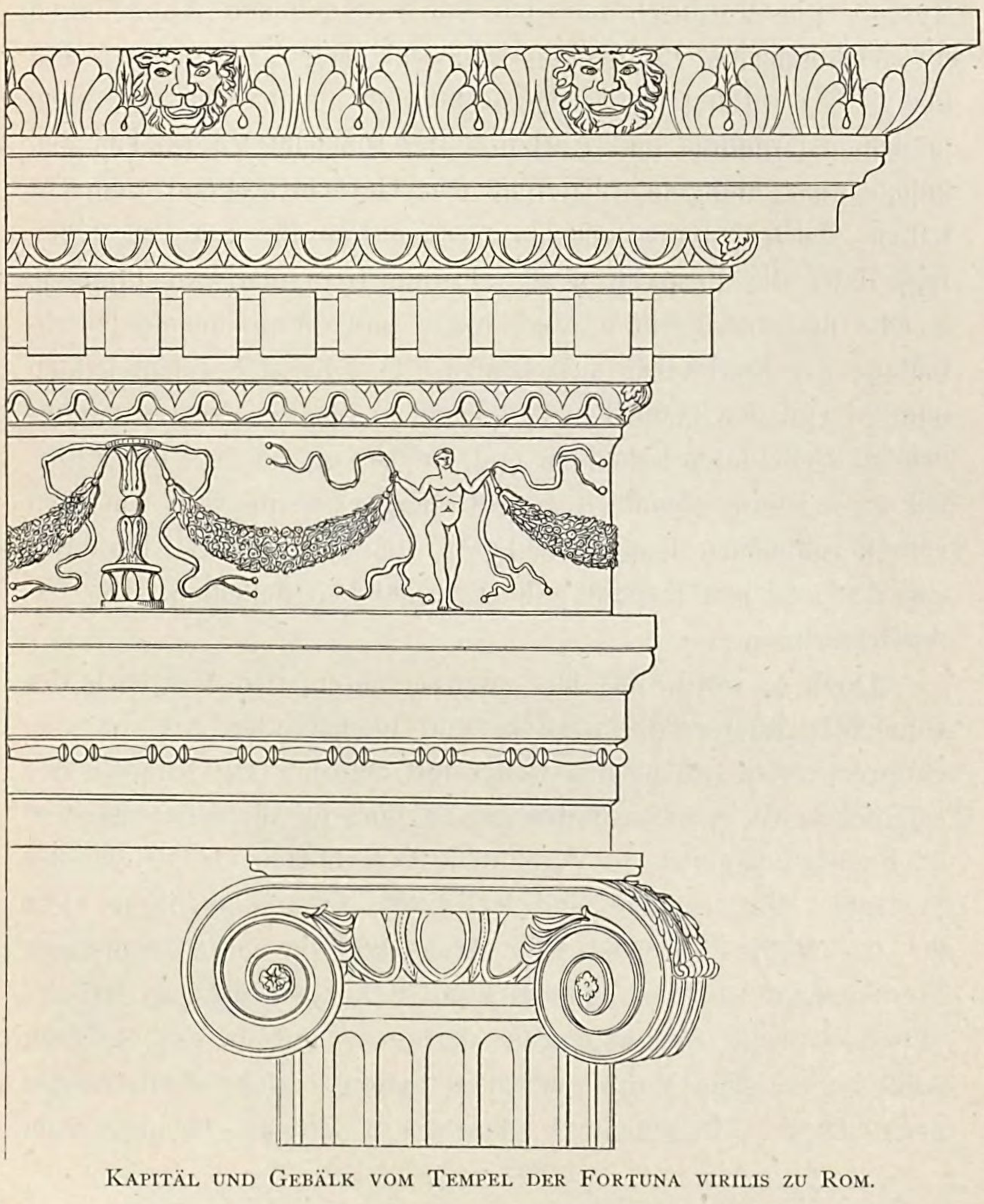
[1]) S. Abth. I. S. 121. Abth. II. S. 163.

[2]) Forum civile in Pompeji, Forum triangulare in Pompeji.

[3]) Säulengang der Gladiatorenkaferne in Pompeji.

virilis zu Rom an, deſſen Erbauung vielleicht in die Zeit des oben erwähnten Tempels des Herkules zu Cori fällt. Auffallend

Fig. 25.



Kapitäl und Gebälk vom Tempel der Fortuna virilis zu Rom.

iſt bei dieſem Tempel die Schwerfälligkeit der Säulen, die im Gegenſatze zu der bei den ioniſchen Bauten vorherrſchenden Schlankheit ſteht. Das Kapitäl (Fig. 25) iſt in den Spiralen

etwas trocken behandelt, jedoch zeigt es im Uebrigen wie auch das Gebälk ein freieres Gefühl für helleniſche Formenſchönheit, als wir es bei den bisher beſprochenen Beiſpielen gewohnt waren. Ein Vergleich mit den früher gegebenen Abbildungen helleniſch-ioniſcher Ordnungen[1]) beweiſt dieſes am beſten. Ein klaſſiſcher Geiſt hat dieſen Bau nicht bloſs angehaucht, mag auch in ſeinem Grundriſs und Aufbau[2]) der römiſche Verſtand in den auffallenden Mängeln wiederum ſein Gewicht geltend gemacht haben. Dieſem Baue ioniſcher Ordnung an die Seite zu ſtellen ſind bloſs die Propylaeen des Forum triangulare zu Pompeji, welche ſich durch ſchöne Verhältniſſe und entſprechende Durchbildung der Einzeltheile auszeichnen. Das Kapitäl weicht jedoch inſofern von den klaſſiſchen Beiſpielen ab, da die Voluten ſämmtlich als Eckvoluten behandelt ſind, ſo daſs es, da die Polſter fortfallen muſsten, eigentlich eine Uebergangsform vom ioniſchen zum korinthiſchen Kapitäl bildet.[3]) Ein bedeutſamer Charakterzug des ioniſchen Kapitäls, die Zweiſeitigkeit deſſelben, ging dadurch verloren.

Doch es würde uns hier zu weit führen, den Vergleich der römiſchen Bauten doriſierender und ioniſierender Art mit den entſprechenden helleniſchen weiter fortzuſetzen. Die Künſtler des cäſariſchen Weltreiches hatten keinen Sinn für die ſyſtematiſchen, aber auch auf geringere Verhältniſſe berechneten Ordnungen der Hellenen. Ihre einfache und ſeelenvolle Sprache genügte nicht für das Pathos, welches die Architektur in ihren grandioſen Bauten zum Ausdruck bringen ſollte. Dazu bedurfte es anderer Mittel, als jene Ordnungen ſie darboten, und da die Hellenen ſelbſt bereits eine Form geſchaffen hatten, welche dem Gefühle nach äuſserer Pracht und glänzendem Prunke Genüge thun

---

1) Vergl. Abthlg. III, Architektonik der Hellenen, S. 252.

2) Ueber den Grundriſs des Tempels der Fortuna virilis ſiehe weiter unten.

3) Vergl. über den Zuſammenhang des ioniſchen und korinthiſchen Kapitäls Abthlg. III, Hellas, S. 262 etc.

konnte, ſo griff man mit Vorliebe nach ihr, zumal da man ſelbſt unfähig war, prinzipiell Neues zu ſchaffen. So kam im römiſchen Reiche vorzugsweiſe die korinthiſche Ordnung zur Geltung, jene Ordnung, in der bereits die Hellenen die Grenzen ihrer Originalität überſchritten, in der ſie ſich ſelbſt bereits als Weltbürger auch in der Architektur gekennzeichnet hatten.[1])

Die ſinnliche und anmuthige korinthiſche Ordnung behagte nicht bloſs dem auf äuſseren Pomp und üppige Eleganz gerichteten Sinn des Römerthums, ſondern ſie bot wegen der Freiheit in der Bildung der Einzeltheile und in deren Kompoſition zu einem Ganzen zugleich dem Virtuoſenthum der römiſchen Technik die günſtigſte Gelegenheit zur Entfaltung ſeiner Kräfte. Hier fand die im Laufe der Zeit gewonnene Fertigkeit in der Behandlung des Materials, in der Nachbildung der natürlichen Dinge und ihrer Kombination zu einem bewegten und oft phantaſtiſchen Formenſpiel ein unbegrenztes Feld der Thätigkeit, und indem mit dem ſich ſteigernden Luxusbedürfniſs an die Stelle der helleniſchen Kunſtthätigkeit mehr und mehr die Geſchicklichkeit in der Technik trat, welche die Meiſter der Vergangenheit an Erfindungen, an Fülle und Eleganz der Formen zu überbieten beſtrebt war, löſte das Band, welches in Hellas die Form mit der Idee auch in der korinthiſchen Ordnung, wenn auch nur loſe, noch verknüpft hatte, ſich völlig los, und die Ungebundenheit eines orientaliſierenden Inkruſtationsverfahrens vernichtete endlich faſt den letzten Schein einer organiſierenden, aus dem Weſen des Dinges der Natur gleich ſchaffenden Phantaſie. So trat im Allgemeinen in der römiſchen Kaiſerzeit an die Stelle des Kunſtwerkes das Kunſtſtück, ohne daſs es jedoch an erfreulicheren Erſcheinungen der erſteren Art auch in der korinthiſchen Ordnung zugleich gefehlt hätte.

Die unendlich mannigfaltigen Reſte der römiſch-korinthiſchen Ordnung legen Zeugniſs davon ab, welchen Gefallen man an

---

1) Vergl. hierüber Abthlg. III, Architektonik der Hellenen, S. 269 etc.

dieſem leichten Kinde der architektoniſchen Phantaſie fand. Man variirte daſſelbe Thema in der ungebundenſten Weiſe, ſo daſs die gröſste Fülle einander verwandter Formen und Kompoſitionen entſtand, von denen eine jede ihren individuellen Charakter trägt. Die Baſen der Säulen erinnern bald an Hellas, bald ſind ſie frei erfunden; die Schäfte ſind bald kanneliert, wobei zuweilen die Kanneluren in ihren unteren Theilen mit Rundſtäben ausgefüllt ſind, bald des koſtbaren Stoffes und der Farbe wegen glatt. Die Kapitäle bilden einen Hauptgegenſtand der virtuoſen Thätigkeit, und wenn wir auch bei ihnen die dekorative Erfindungskraft der Römer bewundern müſſen, ſo vermiſſen wir doch auf der anderen Seite den ſcharfen und charakteriſtiſchen Schnitt der helleniſchen Kunſt, woran ſchon das Material und insbeſondere die Anwendung des Stuckes ſchuld war. Die Blätter wurden nämlich rundlicher und üppiger, und verloren in gleichem Grade den Schein der Kraft und Energie, welchen die Formen der älteren Zeit noch gezeigt hatten. Zugleich ſchritt man auf dem ſchon von den Hellenen betretenen Wege[1]) der direkten Naturnachahmung weiter fort und verflocht mit dem Blattwerke Thier- und Menſchengeſtalten, zuletzt in ungebundenſter Kompoſition. Zu den ſchönſten Kapitälen korinthiſcher Ordnung gehören die leider verſtümmelten in der Vorhalle des Pantheons.[2]) Einige andere Beiſpiele mögen zur Erläuterung des Geſagten durch die beigefügten Abbildungen ſprechen.

Figur 26 zeigt uns in reſtaurierter Form das Kapitäl, Gebälk und Geſims von dem aus der Zeit Mark Aurels ſtammenden Tempel des Antoninus und der Fauſtina in Rom. Die Baſis der Säule iſt die attiſch-joniſche mit einer nach kleinaſiatiſcher Art untergelegten Platte, zwar in energiſcher Verjüngung das Auge zum Schafte überleitend, jedoch ohne das ſchöne Verhältniſs der Haupt- und Verbindungsglieder, wie die attiſche Kunſt es in

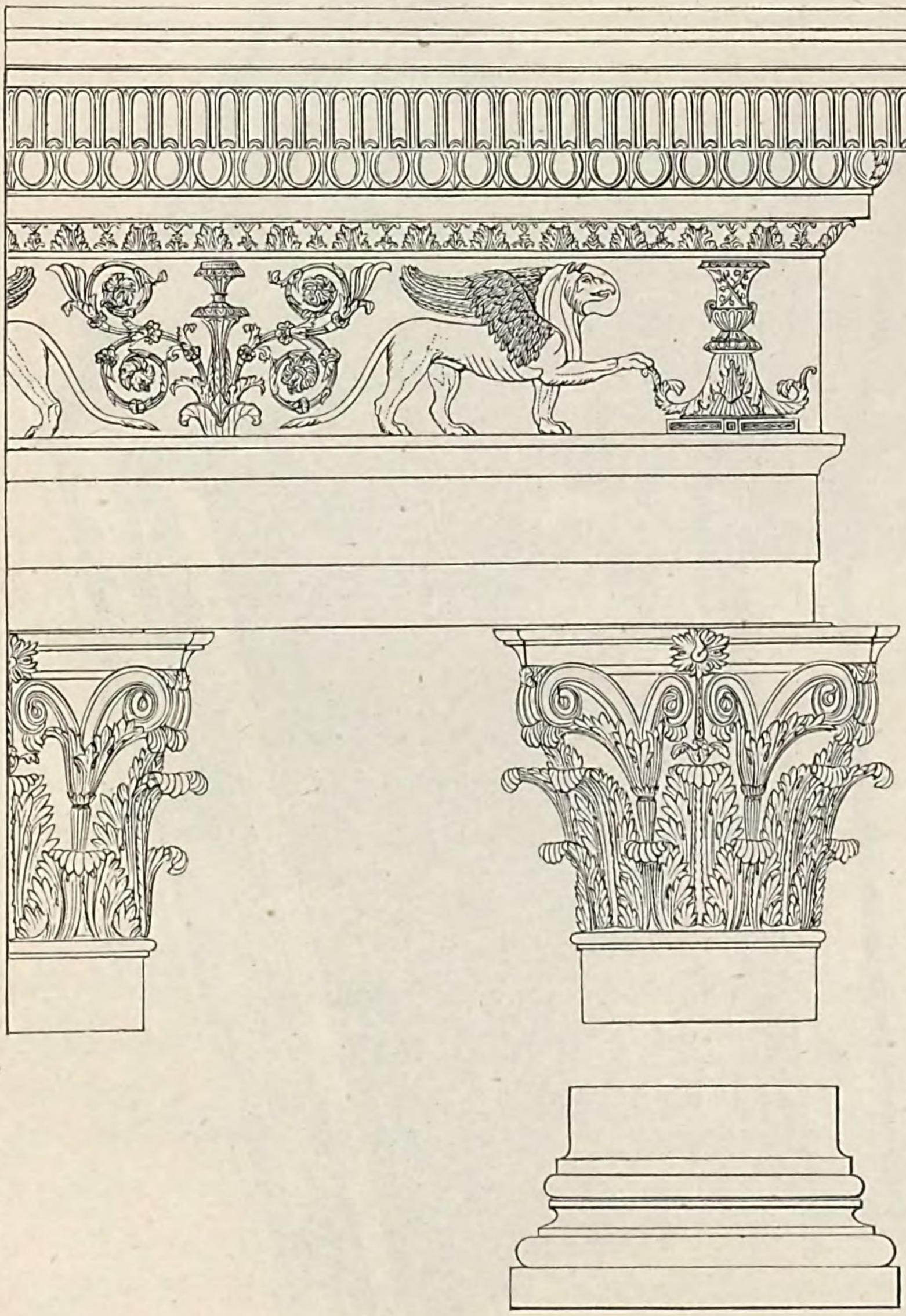
---

1) Siehe Abthlg. III. S. 228.

2) Siehe die Abbildungen des Aeuſseren und Inneren des Pantheons weiter unten.

ihren Baſen darzuſtellen pflegte. [1]) Der des prachtvollen Materials wegen unkanneliert gehaltene Schaft — die Säule iſt aus Cipolin hergeſtellt — erſcheint leblos und nüchtern. Das Kapitäl hingegen iſt noch ſtilvoll und ohne Ueberladung. Der zwei-

Fig. 26.



Kapitäl, Gebälk und Gesims vom Tempel des Antoninus und der Faustina in Rom.

1) Vergl. Abthlg. III. S. 220 etc.

theilige Architrav macht einen ſchwächlichen Eindruck, während der Fries mit ſeinen prachtvollen und ſauber ausgeführten Ornamenten ein ſchönes Zeugniſs römiſcher Erfindung und Technik iſt.

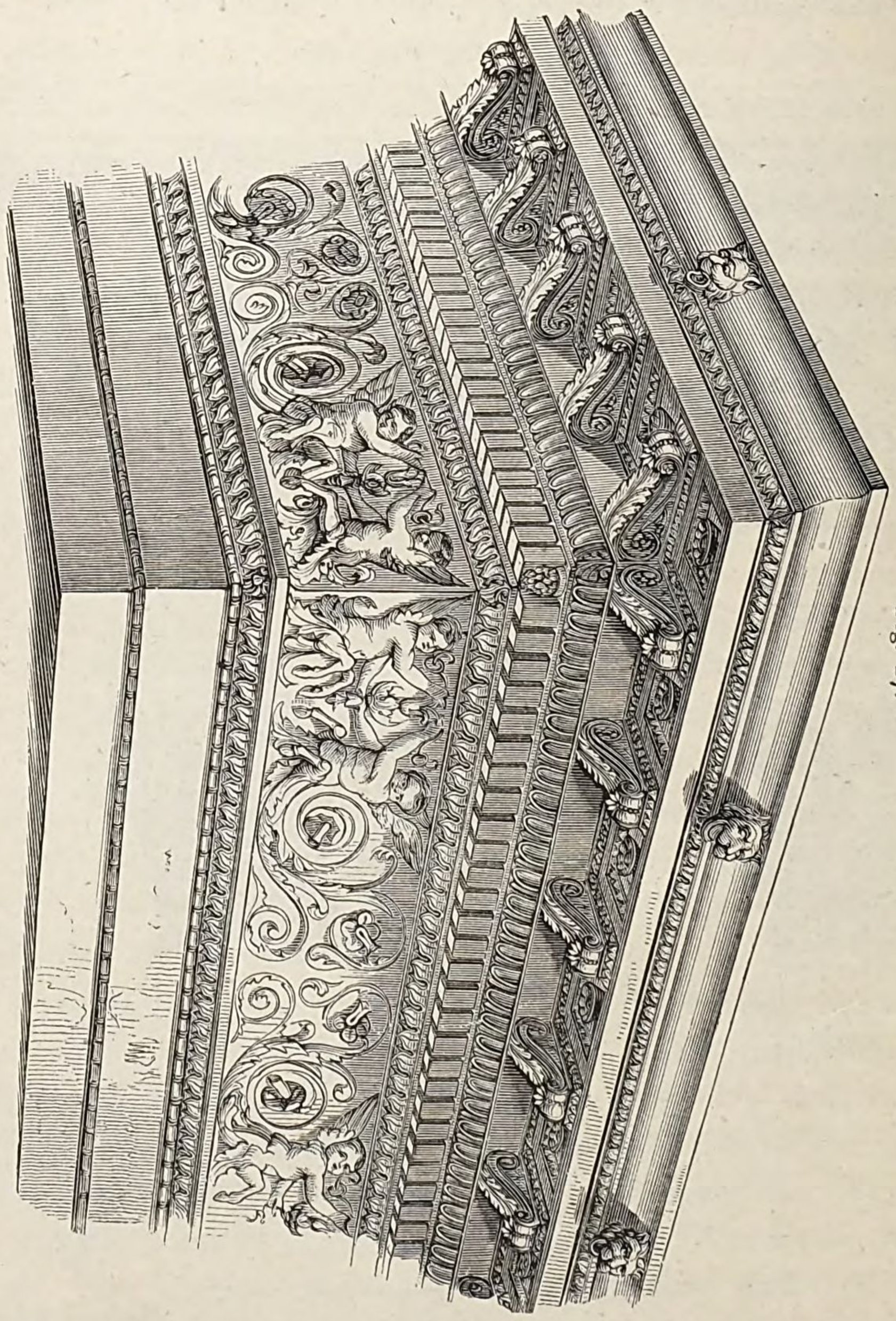


Fig. 27.

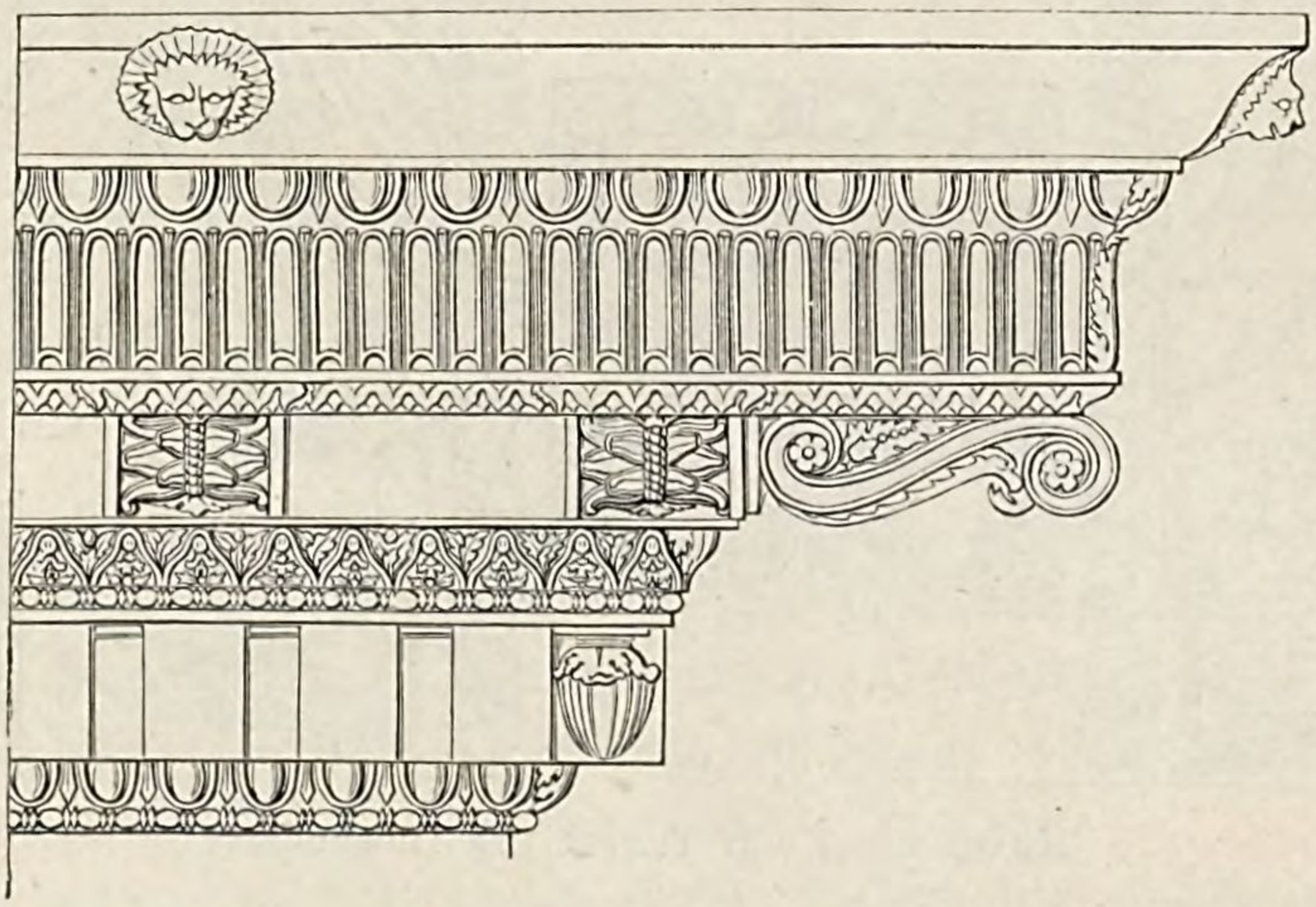
Römisch-korinthisches Gebälk und Gesims.

Einfacher Art endlich iſt das Geſims, da es der Konſolen entbehrt, ſo daſs der in würdiger Eleganz erſcheinende Bau einen

entſprechenden ruhigen Ausklang fand. Weitere Beiſpiele römiſch-korinthiſcher Säulen werden wir bei Beſprechung der einzelnen Gebäudearten weiter unten noch kennen lernen.

Lebensvolleres Gebälk und Geſims zeigt die Abbildung in Figur 27. Schwungvolle, ſich zuſammenrollende Ornamente, aus denen genienartige, phantaſtiſch mit Pferdefüſsen verſehene Kinder ſich entwickeln, leiten das Auge um den Fries herum. Zahnſchnitte und Konſolen tragen eine Platte und darüber den mit Löwenmasken verzierten Karnies, Kaſſetten ſchmücken die untere weit ausladende Fläche des Geſimſes — eine Pracht und Eleganz der Formen, wie ſie zu der beinahe übergroſsen Macht und Würde des römiſchen Imperatorenreiches vortrefflich ſtimmen, aber gegenüber der ſtillen und gediegenen, auf innerer Nothwendigkeit beruhenden Schönheit des Hellenenthums nur als ein Bravourſtück römiſcher Prunkſucht erſcheinen.

Fig. 28.



Kranzgesims vom Tempel der Dioskuren.

Von ähnlicher Eleganz iſt das Kranzgeſims des Tempels der Dioskuren (Fig. 28—31), deſſen Hängeplatte gleichfalls von Zahnſchnitten und Konſolen getragen wird. Von der reizenden Bildung der Konſolen und der Kaſſetten zwiſchen ihnen geben die

beigefügten Details ein deutliches Bild. So ſehr auch das Ornament als ſolches in den Vordergrund tritt, ſo verräth es doch in ſeiner Ausführung den Anſchluſs an die helleniſche Kunſt, wo-

Fig. 29.

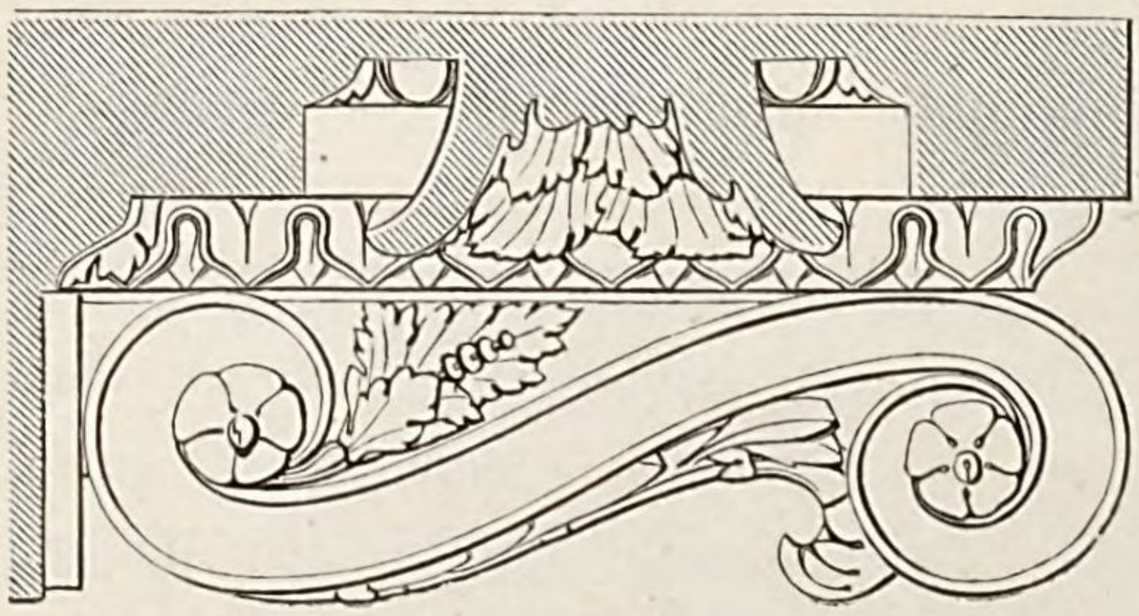


Fig. 30.

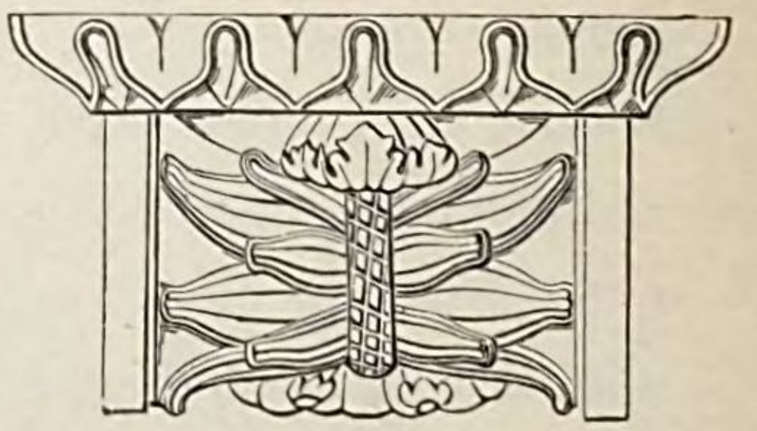
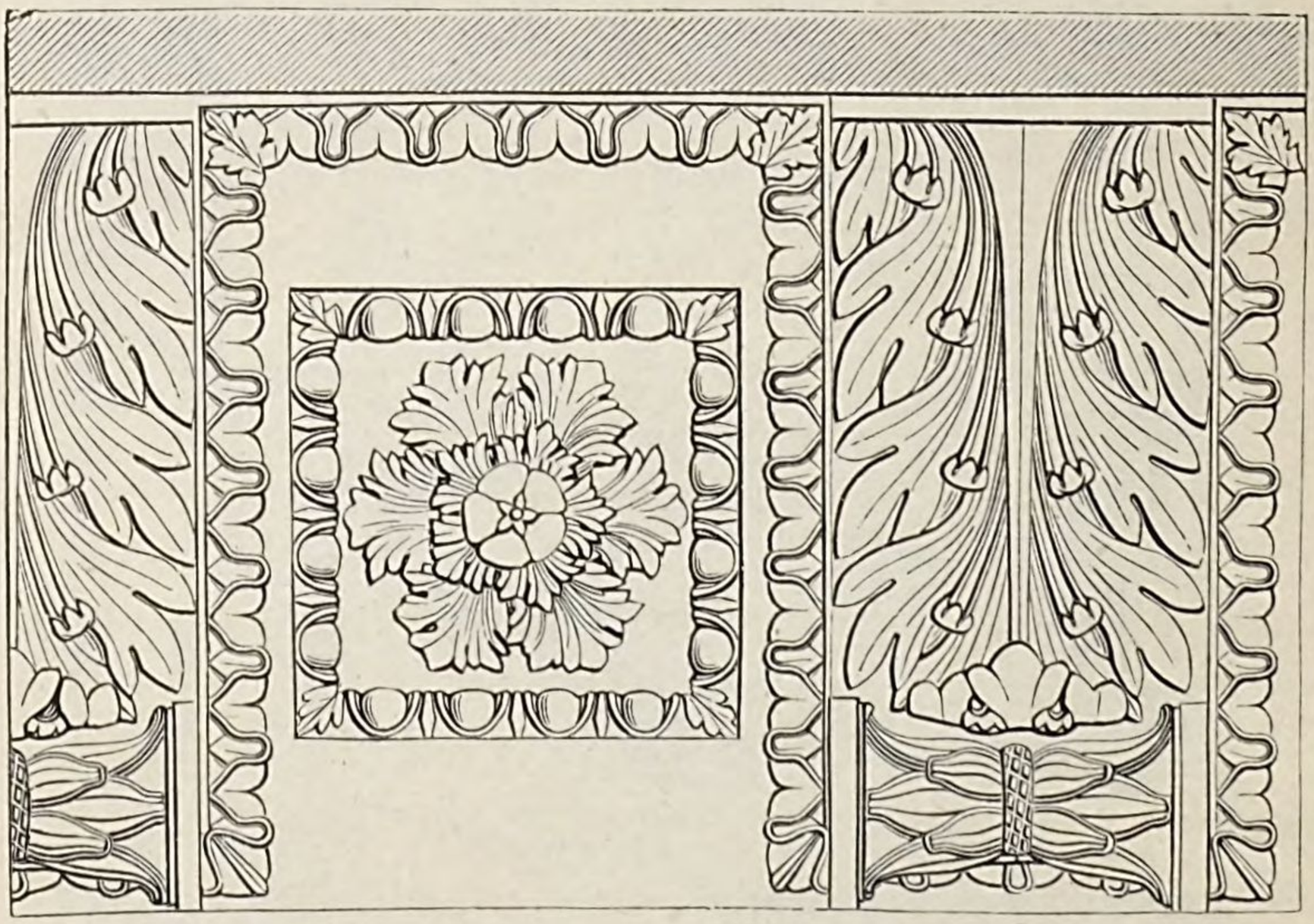


Fig. 31.



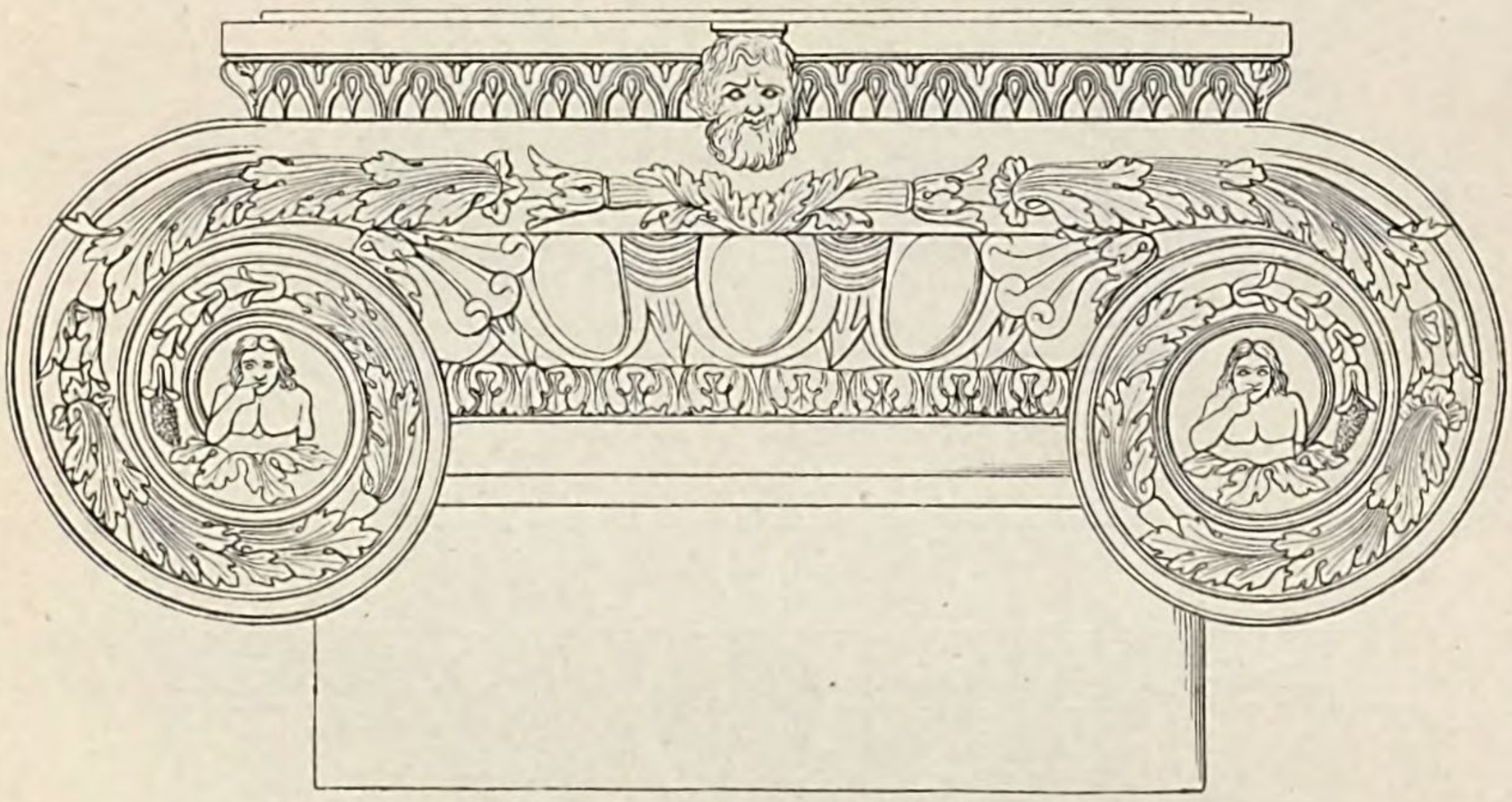
Kranzgesims vom Tempel der Dioskuren.

durch es ſich den Schein innerer Wahrheit zu erhalten vermocht hat.

Die römiſchen Architekten beſchränkten jedoch ihre künſtleriſche Thätigkeit nicht auf die Nachahmung der in den helleniſchen Ordnungen gegebenen Formen, ſondern ſie ſchloſſen ſich

in ihren Schöpfungen auch den älteren Werken der heimathlichen Kunſt an, kombinierten nicht nur die bereits vorhandenen Elemente zu neuen Formen, ſondern erfanden auch ſelbſt, und zwar nicht immer ohne Geſchick, insbeſondere da, wo es weniger auf Ernſt und Gehalt, als auf dekorative Pracht ankam. Das Ornament, jenes leichte Kind der architektoniſchen Phantaſie, wurde von den römiſchen Künſtlern mit Vorliebe gepflegt, und wo es

Fig. 32.



Römisches Phantasiekapitäl.

ſeinem Weſen nach der inneren Nothwendigkeit im Baue entſprach, da ward es angebracht und in ſich organiſch entwickelt. So entſtand auch eine Fülle von Kapitälen, zum gröſsten Theil korinthiſierender Art, die ein herrliches Zeugniſs ablegen von dem Reichthum der ornamentalen Phantaſie in der römiſchen Kaiſerzeit.

Weniger glücklich als in dieſen auf Grund des helleniſchen Kunſtprinzips frei erfundenen Formen war man in der Kombination der vorhandenen helleniſchen Kapitälbildungen zu einem neuen Ganzen. Indem man bei den ſogenannten Kompoſitenkapitäl (Fig. 33) über mehreren in Kelchform über einander geſtellten Reihen korinthiſcher Akanthusblätter an den Ecken

Fig. 32 A.

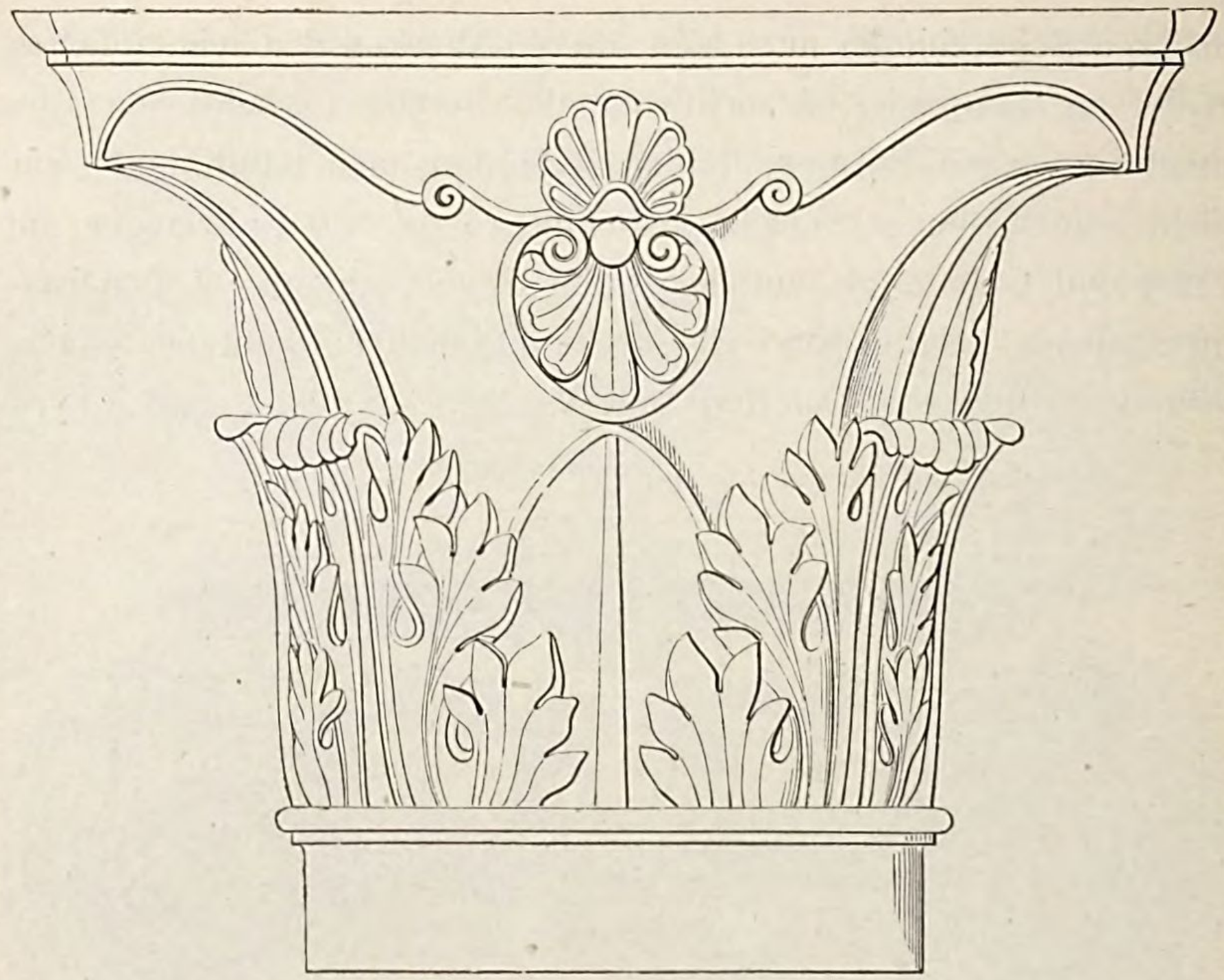
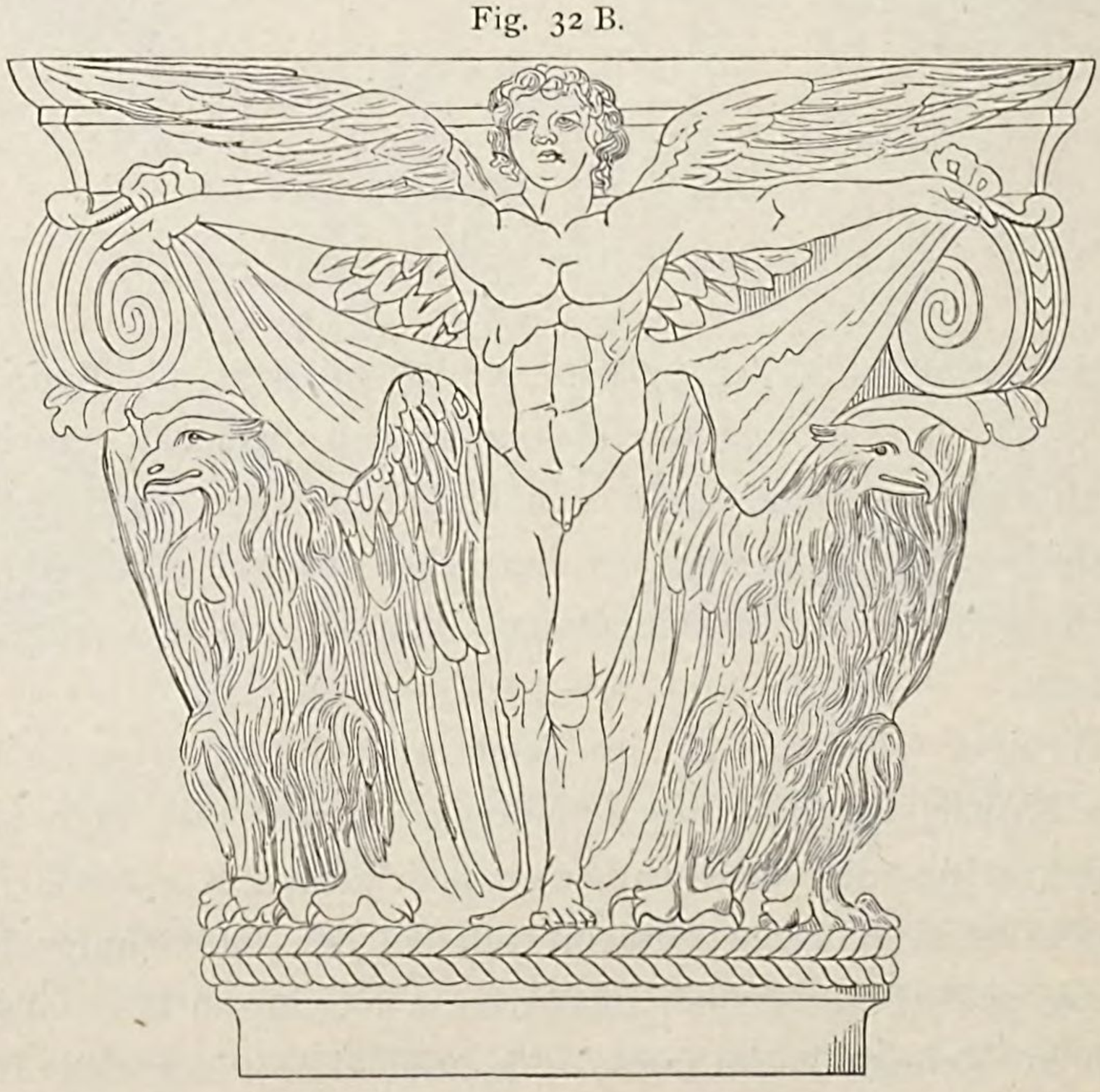


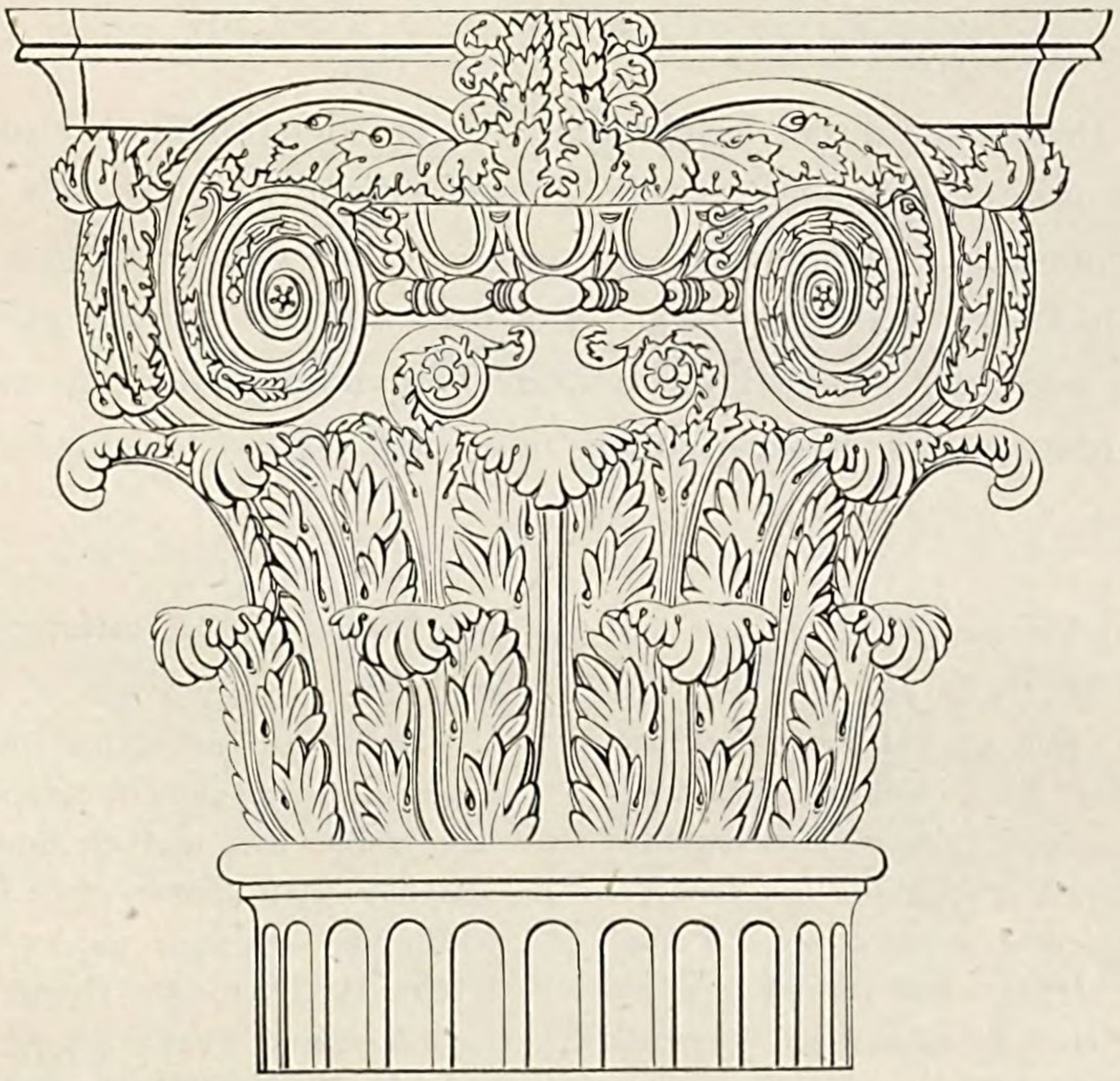
Fig. 32 B.



Römische Phantasiekapitäle.

ioniſierende, diagonal geſtellte und deshalb polſterloſe Voluten anbrachte, zwiſchen denen der ioniſche Eierſtab den Kern des Kapitäls, den oberen Theil des Echinos, umgab, und vor dem Ausgangspunkt der Voluten in den Mitten der vier Seiten des Abakus ein Blätterornament emporſteigen ließ, indem man alſo, durch Ueberſättigung gereizt, gleichſam Kapitäl auf Kapitäl häufte,

Fig. 33.



Kapitäl vom Triumphbogen des Titus.

von denen ein jedes ſchon dem Zwecke genügt hätte, ſchuf man eine Zwitterform, die hinſichtlich ihrer prunkenden Erſcheinung kaum noch übertroffen werden konnte, an Würde und Gehalt gegenüber den anderen Formen helleniſch-römiſcher Baukunſt aber um ſo mehr zurücktrat. Dieſes Kapitäl, welches zuerſt am Triumphbogen des Titus vorkommt, iſt gegenüber den ſchlichten Formen der helleniſchen Kunſt der überzeugendſte Beleg für die

Maſsloſigkeit, welche das ganze römiſche Leben mehr und mehr zu beherrſchen ſchon längſt begonnen hatte.

Von der dem Heimathlande entſtammten Form der etruskiſch-römiſchen oder toskaniſchen Säule iſt ein freiſtehendes Beiſpiel unſeres Wiſſens nicht erhalten. Daſs ſie exiſtiert hat, wiſſen wir durch Vitruv[1]), und wird durch die häufige Verwendung von Halbſäulen etruskiſcher Bildung beſtätigt. Betreffs ihrer muthmaſslichen Form verweiſen wir auf das bereits oben über die etruskiſche Säule Geſagte.[2])

Dieſe auch ihrem Urſprunge nach mit der doriſchen Ordnung verwandte toskaniſche wurde in willkürlichſter Weiſe mit jener verſchmolzen, vorzugsweiſe da, wo ſie mehr von dekorativer als konſtruktiver Bedeutung war. Bei dem vorherrſchenden Haſchen nach äuſserem Effekt können äſthetiſche Inkorrektheiten, wie die Anordnung der Ecktriglyphen über den Mitten der äuſserſten

---

1) Vitruvius III, 2 und insbeſondere IV, 7.

2) Seite 44. Man hat nach dem Vorgang der italieniſchen Baumeiſter der Renaiſſance, insbeſondere nach den Angaben Vignola's in ſeinem Werke »*Regole delli cinque ordini d'architettura*« (1563) fünf Säulenordnungen aufgeſtellt, die wir oben ſämmtlich erwähnt haben:

1) die toskaniſche Ordnung, welche durch den Einfluſs etruskiſcher Bauweiſe ſich entwickelt hat. Ihr Kapitäl beſteht aus Platte und Wulſt, welch letzterer oft vom plaſtiſch dargeſtellten Eierſtabe bedeckt iſt;

2) die doriſche Ordnung;

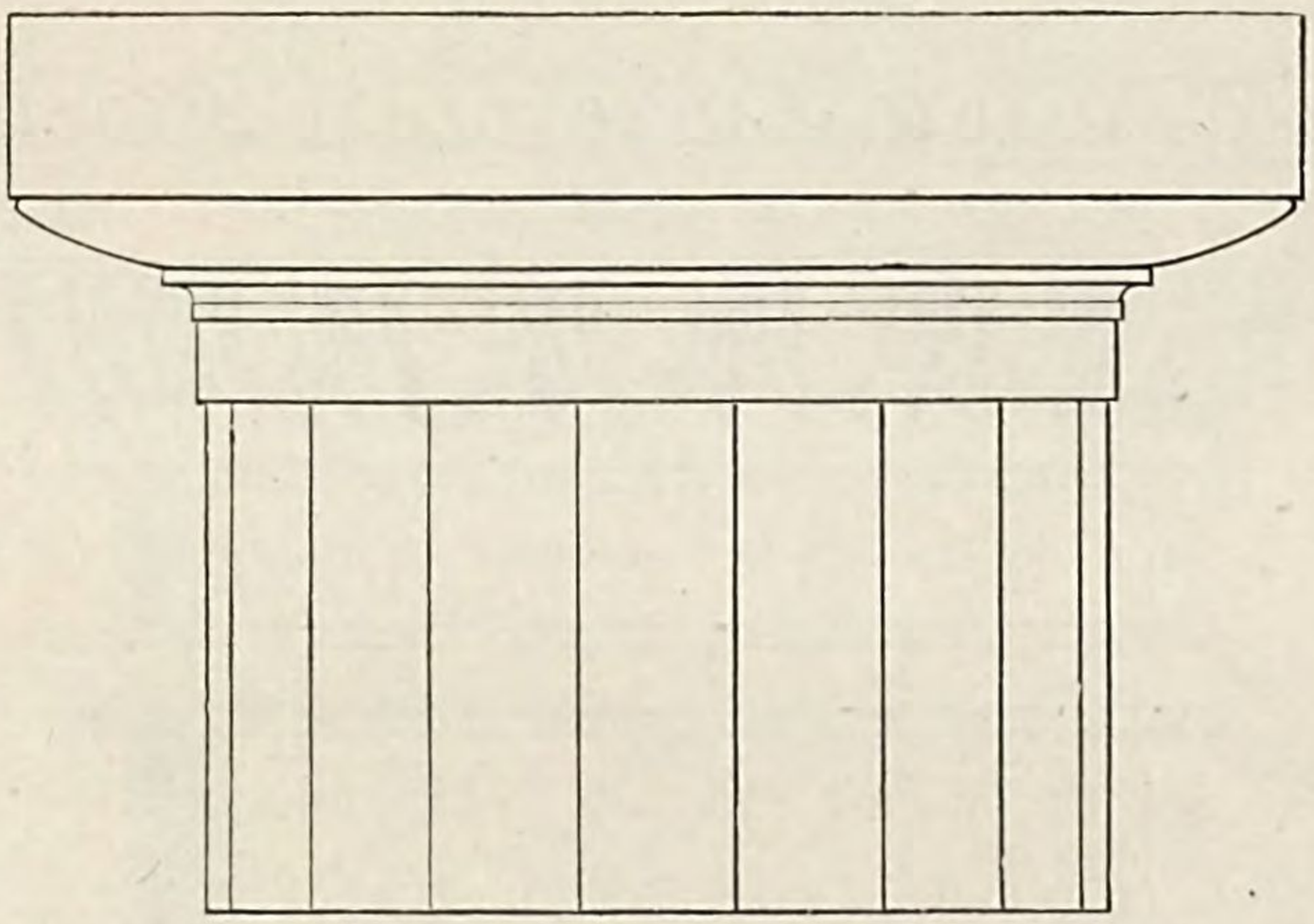
3) die joniſche Ordnung, welche als römiſche Ordnung mit der toskaniſchen gleiches Gebälk, aber kleinere Voluten als das helleniſche Kapitäl hat;

4) die korinthiſche Ordnung, welche als römiſche erſt etwa anderthalb Jahrhunderte nach der Eroberung von Hellas auftritt, öfters glatte Säulenſchäfte und eine Säule von $10 - 11\frac{1}{2}$ UD zur Höhe hat. Das Gebälk dieſer römiſch-korinthiſchen Ordnung wird auf $2\frac{1}{2} - 2\frac{3}{4}$ OD angegeben, der Architrav als dreitheilig, der Fries und das Hauptgeſims als mit Ranken verziert, letzteres als durch Zahnſchnitt und Konſolen unterſtützt;

5) die kompoſite Ordnung, deren Säulen- und Gebälkhöhe gleich derjenigen der korinthiſchen Ordnung iſt. Der Architrav iſt durch Perlenſchnüre in drei Theile getheilt.

Säulen [1]), überflüſſige Anwendung von Konſolen und Zahnſchnitten und dergleichen unzählige andere Verſtöſse gegen ein an organiſche Kunſtſchöpfung gewöhntes Gefühl nicht Wunder nehmen. Von der praktiſchen Nüchternheit etruskiſcher Formenſprache nicht unbeeinfluſst zeigte ſich ſchon das Kapitäl des oben beſprochenen Tempels des Herkules zu Cori. Ein ähnliches, noch mehr Verwandtſchaft mit der doriſchen als etruskiſchen Kapitälform zeigendes Beiſpiel iſt uns in der Gladiatorenkaſerne zu Pompeji erhalten (Fig. 34), wohingegen das umſtehend abgebildete,

Fig. 34.



Kapitäl aus der Gladiatorenkaserne zu Pompeji.

zu Albano aufgefundene Kapitäl (Fig. 35) mehr zur toskaniſchen Ordnung hinneigt. Eine ſtrenge Sonderung dieſer Miſchgattungen nach beſtimmten Ordnungen iſt kaum möglich und auch ohne beſonderen Zweck.

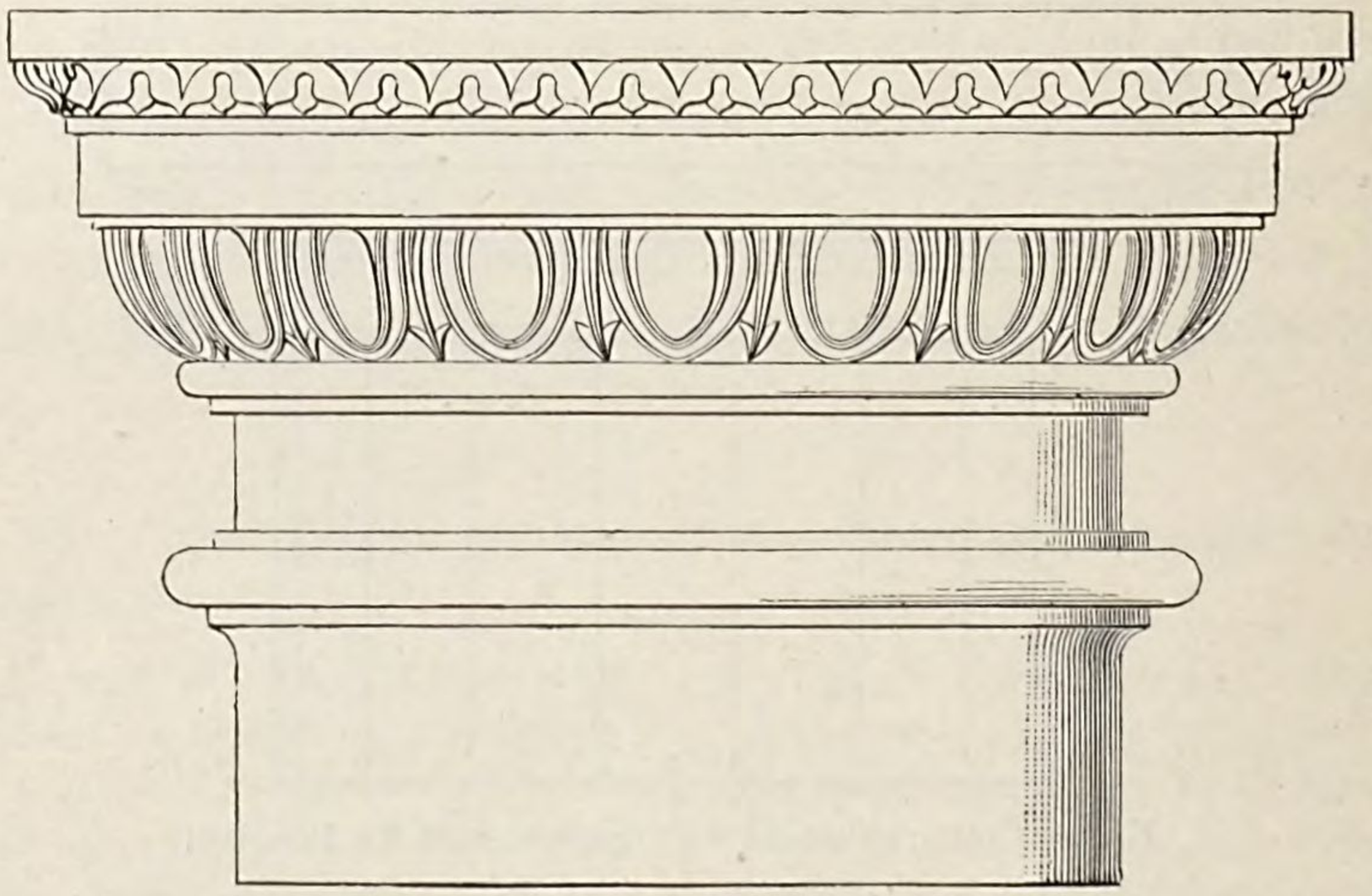
Andere bei den verſchiedenen Ordnungen ſich zeigende Abweichungen von äſthetiſch gerechtfertigten, kanoniſch gewordenen Bildungsweiſen ſind das ſchon erwähnte Einſetzen der Rundſtäbe in die Kanneluren, die Beſchränkung der Kanneluren auf die

---

[1]) Ein derartiges Beiſpiel von der *Casa di Castore e Polluce in Pompeji* bei Niccolini, *Casa e Monum. d. Pomp.* Bd. III.

oberſten beiden Drittheile oder der gänzliche Mangel derſelben der ungetheilten Wirkung des koſtbaren und prächtigen ausländiſchen Materials wegen, und endlich das der Kannelierung entgegengeſetzte Verfahren des Anheftens von Rundſtäben an den eigentlichen Schaft, wie bei einer doriſchen Säule der Casa dei Capitelli colorati zu Pompeji.[1]) Im letzteren Falle werden wir an die rohrbündelartigen Säulen der Aegypter erinnert, deren Werke ſelbſtverſtändlich nicht ohne Einfluſs auf die eklektiſche Kunſt der Römer bleiben konnten.

Fig. 35.



Kapitäl von Albano.

Doch es iſt wenig erfreulich und nutzbringend, auf die mannigfachen kapriziöſen Aeuſserungen einer prinzipienloſen Kunſt, wie wir ſie ſchon in den der helleniſchen oder etruskiſchen Bauweiſe ſich der Kompoſition nach enger anſchlieſsenden Säulenbauten kennen lernten, noch weiter einzugehen. Im Allgemeinen blieb, wie unſere Betrachtung ergiebt, die helleniſche Formenſprache die vorzugsweiſe maſsgebende. Wo man aber eine

---

[1]) Siehe Niccolini a. a. O. Bd. IV.

eigene Kunſtſprache zu bilden ſich unterfing, verfiel man bald auf das Nüchterne und Trockene oder das Phantaſtiſche und Ueberſchwängliche. Für die Darſtellung des direkten Gegenſatzes von Kraft und Laſt durch die Kunſtformen der Architektur hatten eben die Hellenen dem Prinzipe nach den Kreis des Möglichen durchlaufen, und wo man dennoch verſuchte, über dieſe Meiſter der Form hinauszugehen, muſste man in das Widerſinnige und Barocke verfallen.

Haben wir bis jetzt bloſs die im engeren Anſchluſs an die helleniſchen Tempelbauten von den Römern angewendeten, jedoch auch auf Privatbauten übertragenen Ordnungen im Auge gehabt, ſo dürfen wir uns geſtatten, auch einen Blick auf die Formenſprache der entſprechenden flachen Decken der hierher gehörenden, weiter unten noch zu beſprechenden Bauten zu werfen. Gerade dieſe aber beweiſen, wie wenig es dem Alterthum nach der Blüthezeit der helleniſchen Kunſt noch möglich war, neu und originell zu ſchaffen. Was nämlich über die Steindecken der helleniſchen Tempel geſagt iſt [1]), gilt in gleicher Weiſe für die flachen, über weit geſtellten Säulen ſich ausſpannenden Holzdecken römiſcher Bauten. Nur haben wir bei ihnen einen gröſseren Prunk, der durch Gold, Elfenbein, Moſaik und Farben hervorgebracht wurde, der römiſchen Gefühlsweiſe gemäſs anzunehmen. Ja, auch der Malerei muſsten die Felder der Decken ſeit Alexander dem Groſsen Gelegenheit zu künſtleriſchen Darſtellungen geben, wie Plinius uns berichtet, indem er von dem helleniſchen Maler Pauſias erzählt, daſs er anfing, Decken zu bemalen. [2]) In Stabiae gefundene Fragmente einer Stuckplatte, welche einer Decke angehört hat, beweiſen, daſs auch die Römerzeit dieſer Art der Deckendekoration nicht abgeneigt war. Die Malerei jener Platte zeigt von geſchnitzten viereckigen Balken

---

[1]) Siehe Abthlg. III. S. 198 etc.

[2]) Helbig a. a. O. S. 132. Die Stelle bei Plinius XXXV, 124, lautet: *Idem (Pausias) et lacunaria primus pingere instituit, nec cameras ante eum taliter adornari mos fuit.*

umrahmte Felder, die abwechſelnd mit ſchwebenden Figuren, kleinen Rundbildern, Vögeln und Roſetten verziert ſind.[1]) Aus dieſem Beiſpiel geht alſo unzweifelhaft hervor, daſs auch bei den mit dem reichſten und raffinierteſten Schmuck ausgeſtatteten Luxusbauten der Reicheren und Groſsen römiſcher Zeit das helleniſche Prinzip der flachen Deckenbildung nicht aufgegeben wurde, weil eben ein anderes nicht gefunden werden konnte.

Wie die Römer mit der Gründung eines Weltreiches an die Gedanken und Pläne Alexanders des Groſsen anknüpften, wie ſie alſo, indem ſie jene thatſächlich zur Ausführung brachten, in ihrem politiſchen Leben und Streben die engeren Grenzen des nationalen Hellenenthums weit hinter ſich liegen lieſsen, ſo bedurften ſie auch zur Verherrlichung ihrer Macht und Gröſse, ihrer Siege und Triumphe anderer Mittel als das in beſcheidenen Verhältniſſen lebende Brudervolk der benachbarten Halbinſel zur Zeit ſeiner nationalen Blüthe. »Die Raumespoeſie«, ſagt Semper ebenſo treffend wie ſchön, »die ſich ausdrückt durch das Zuſammenſtellen vieler architektoniſch geordneter und geſchmückter Raumeseinheiten zu einer einzigen Geſammtwirkung nach vorher berechnetem Plane, blieb immer die ſchwache Seite der griechiſchen, ihrer Natur nach mikrokosmiſchen, d. h. individuelles Sein erſtrebenden Baukunſt, und war diejenige, die ſich zuletzt bei ihr entwickelte.« Dieſe Entwicklung fand, wie die Berichte ergaben, ſeit Alexander dem Groſsen, insbeſondere aber in der Zeit der Diadochen in Folge der Gründung jener prachtvollen Reſidenzen mit ihren umfangreichen, von orientaliſcher Koloſſalität nicht unbeeinfluſsten Gebäuden ſtatt. Nach dieſen richtete ſich

---

[1]) Man ſcheint ſich ſogar nach Seneca bei Anordnung derartiger Decken zu einem beſonderen Raffinement verſtiegen zu haben, indem man die Bildchen verſchiebbar anbrachte, ſo daſs ein gewiſſer Mechanismus nach Belieben an Stelle der erſten andere erſcheinen laſſen konnte. Vergl. Helbig a. a. O. S. 369.

auch zweifellos der Blick der römiſchen Künſtler, als ihnen die Aufgabe zu Theil wurde, mit öffentlichen, der Würde der Staatsmacht entſprechenden Gebäuden Rom und andere Städte des Weltreiches zu ſchmücken und zugleich der Macht und der Genuſsſucht der Kaiſer und Groſsen genügende Privatbauten zu ſchaffen. Denn Hellas konnte in ſeiner im Weſentlichen noch auf den Tempelbau beſchränkten Architektur für ſolche Zwecke keine Vorbilder bieten; der ebenſo ſchöne wie beſcheidene und ſchlichte Säulenbau genügte an ſich weder den konſtruktiven noch äſthetiſchen Bedürfniſſen; da jedoch eine andere Grundlage zu einer organiſchen Formenſprache nicht vorhanden war, ſo paſste man, ſo gut es ging, die vorhandenen Elemente den neuen Gedanken an, nahm aber zugleich und wahrſcheinlich durch Vermittlung der Werke der Diadochenzeit Formen des orientaliſchen Alterthums wieder auf und verknüpfte mit dem gewaltigen Quaderbau, wie wir ihn bei den Phönikern kennen gelernt haben, die ſeelenvollen Formen helleniſierenden Säulenbaues. Dieſe Vereinigung männlicher Energie und Kraft mit weiblicher Schönheit und Anmuth gedeiht freilich ſelten zu voller befriedigender Harmonie; aber ſie entbehrt dennoch des äſthetiſchen Reizes nicht, und wenn wir auf der einen Seite den Mangel organiſchen Kunſtſchaffens in der Architektur bedauern müſſen, ſo dürfen wir auf der anderen unſere Augen nicht verſchlieſsen gegen die Schönheiten maleriſcher Freiheit und Kühnheit, welche die umfangreiche Welt der römiſchen Architektur dem Mittelalter und der Neuzeit noch in den wenigen erhaltenen Werken darzubieten vermochte.

Die mannigfachen, öffentlichen Zwecken dienenden groſsartigen Bauten der Römer waren Freibauten, welche von entſprechenden kräftigen und hohen Mauern umſchloſſen werden muſsten. Erhielten dieſe Mauern theilweiſe ſchon an und für ſich durch die der Lichteinführung und des Einlaſſes wegen anzubringenden Oeffnungen ein gewiſſes äſthetiſches Aeuſsere, ſo bedurften ſie dennoch, um die ſichere Lagerung und Fügung

ihrer Theile und den Zweck des Umfaſſens, ſowie die Dispoſition der umſchloſſenen Räume zum äſthetiſchen Ausdruck zu bringen, für das Gefühl auch einer aus ihrem eigenen Weſen entwickelten beſtimmten Formenſprache und Gliederung. Für beide bot die Kunſt der Vergangenheit die Mittel dar.

Die Cellamauern der helleniſchen Tempel waren als Monolithe behandelt worden und ihre Fugen wurden deshalb möglichſt verſchliffen oder verhüllt. Ihre Flächen dienten oft zur Aufnahme maleriſchen Schmuckes, ſie ſelbſt aber blofs als umfaſſende oder umſchliefsende Theile des Tempelbaues, die zudem noch durch den meiſtens vorhandenen umlaufenden Peripteros dem Anblick entzogen oder doch als nebenſächlich zurückgedrängt wurden. Bei den meiſten römiſchen Bauten trat die Umfaſſungsmauer jedoch unmittelbar vor das Auge des Beſchauers, und es wurde daher von ſelbſt nothwendig, den in dem Mauerwerk zur Geltung kommenden ſtatiſchen Kräften eine entſprechende äſthetiſche Ausdrucksform zu verleihen. Es war dieſes aber bei Mauern, die ſich aus gröfseren Elementen zuſammenſetzten, nur in der Weiſe möglich, dafs man, analog dem Prinzipe der helleniſchen Baukunſt, den einzelnen Theilen eine mit Rückſicht auf die Struktur ihres Materials der Funktion entſprechende äufsere Form gab. Für die äufsere Erſcheinung der aus verhältniſsmäſsig kleineren Steinen beſtehenden Mauern muſste hingegen der Geſammteindruck maſsgebend bleiben, wodurch der Stukko oder Bewurf auch äſthetiſch ſeine Berechtigung erhielt.

Als paſſendſte Form für eine ruhige und ſichere Lagerung bot ſich die des Parallelepipedons dar, auf welche an vielen Stellen auch ſchon der natürliche Bruch des Geſteines führte. Seit den älteſten Zeiten einer wirklichen Kunſtthätigkeit in der Architektur finden wir deshalb den ſowohl konſtruktiv wie äſthetiſch zweckgemäſsen Quaderbau angewendet, und ſelbſt die Hellenen, von denen man behauptet hat, dafs ſie die »grundſätzliche Unterdrückung aller Fugenſtöſse in der Erſcheinung formell

zum Grundſatze erhoben«[1]), verſchmähten es nicht, da, wo urwüchſige Kraft zum Ausdruck zu bringen war, dem Quaderbau ſein ihm gebührendes individualiſierendes äſthetiſches Gewand zu geben, wie die Terraſſenmauern des Olympieions zu Athen und die Fundamentmauern des Parthenons beweiſen, deren Quadern, bei dem letzteren Gebäude wenigſtens theilweiſe, nach Art der phönikiſchen Tempelmauern[2]) von einem iſolierenden Saum umrandet waren. In Werken dieſer Art fanden die Römer die Vorbilder ihres Quaderbaues; an ſie knüpfte wiederum die Zeit der Renaiſſance und die Neuzeit an — ein Beweis, für wie übereinſtimmend man dieſe Formation mit dem eigentlichen Weſen des Quaderbaues hielt. Bei kleineren Steinen konnte ſelbſtverſtändlich eine derartige iſolierende Form im Aeuſseren nicht angewendet werden; hier würde ſie beunruhigend gewirkt haben, da ſowohl die Konſtruktion wie das Gefühl das Gegentheil, nämlich die Verknüpfung der Einzeltheile zu einem feſten Ganzen, verlangen, ſo daſs die Steinchen ſelbſt nicht als integrierende Theile deſſelben erſcheinen dürfen.

Die einzelnen Steine haben, die entſprechende Gröſse vorausgeſetzt, vornehmlich zwei Bedingungen im Mauerwerk zu genügen: der ruhigen beharrlichen Lagerung und der Widerſtandsfähigkeit gegen den auf ihnen laſtenden Druck. Die erſtere wird ſchon durch die allſeitig lagerfähige parallelepipediſche Form erreicht, vorzugsweiſe aber dann, wenn die einzelnen Steine breiter als höher ſind, wie dieſes das Gewöhnliche iſt. Weniger oft verwandte man den Kopf der Steine an der Auſsenfläche, meiſtens nur dann, wenn ſie als Binder in das Mauerwerk eingreifen ſollten, wie dieſes bei Füllmauerwerk oder bei Futtermauern der ſolideren Konſtruktion halber ſehr leicht wünſchenswerth erſcheinen mochte. Sollte auch das Quadermauerwerk weſentlich als Ganzes erſcheinen, ſo genügte ein einfaches engeres

---

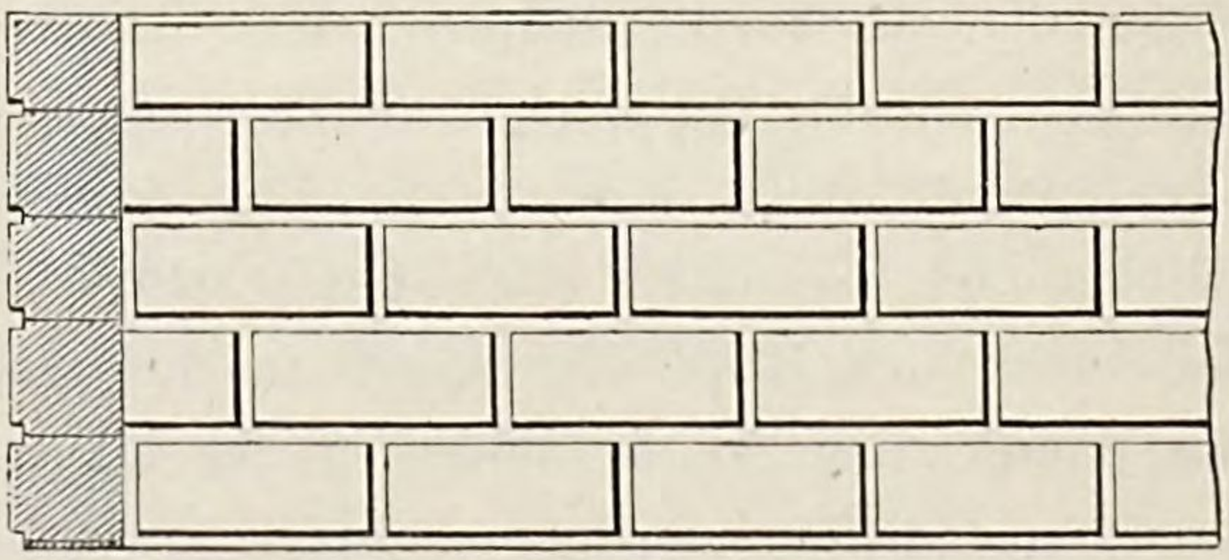
[1]) Böttticher, Tektonik der Hellenen. 2. Aufl. Berlin 1874. S. 190.

[2]) Vergl. Abthlg. II. S. 304 etc.

Auf- und Aneinanderſchlieſsen der Steine in den Fugen, wie es unſere Abbildung [1]) von dem Aeuſseren des flaviſchen Amphitheaters (Coloſſeums) zeigt. Sollte aber eine Individualiſierung der einzelnen Blöcke mit Rückſicht auf ihre ſtatiſche Leiſtung ſtattfinden, ſo ſchloſs man ſich dem erwähnten, ſchon von den Phönikern beobachteten Verfahren der äſthetiſchen Ausdrucksweiſe an. Beide Arten des Quaderbaues haben ihre äſthetiſche Berechtigung. Der letzteren müſſen wir ihres beſonderen äſthetiſchen Werthes wegen noch einige Augenblicke unſere Aufmerkſamkeit ſchenken.

Die einzelnen Steine eines Mauerwerkes werden vorzugsweiſe auf rückwirkende Feſtigkeit in Anſpruch genommen, und es war den Quadern daher ein dieſer Funktion entſprechendes äſthetiſches Aeuſseres zu geben. Im Gegenſatz zu den allſeitig freiſtehenden Säulen konnte daſſelbe ſich jedoch nur an ihren Vorderflächen zeigen. Die Individualiſierung und zugleich die Konzentrierung der Kraft des Steines in ſich erreichte man durch das einfache Mittel der Umrandung, welche bei den römiſchen Bauten gewöhnlich aus einem zurücktretenden, geglätteten (Fig. 36), oder in ſelteneren Fällen auch aus einem

Fig. 36.



Quadermauerwerk.

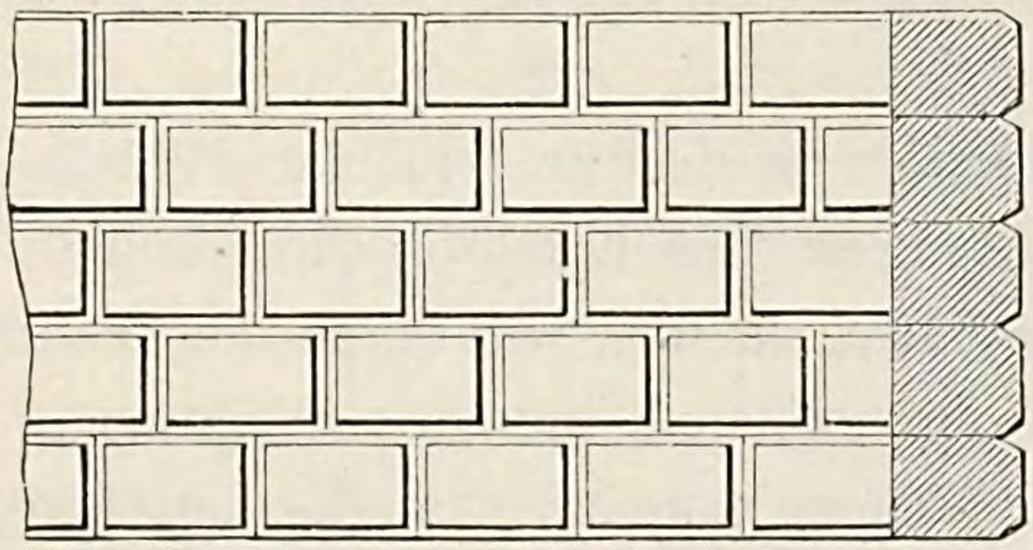
abgeſchrägten Saume beſtand (Fig. 37). Der Spiegel, der in der Mitte des Steines hervortretende Theil, wurde ebenfalls gewöhnlich glatt gearbeitet. Durch die kräftigen Schlagſchatten, welche

---

[1]) Siehe weiter unten.

insbeſondere bei der erſten Art der Herſtellung des Saumes entſtanden, wurde ein energiſches licht- und ſchattenreiches Leben ſowohl an der ganzen Façade, wie auch für den einzelnen für ſich ſcharf abgegrenzten Quader erzielt. So war es möglich,

Fig. 37.



QUADERMAUERWERK.

einen Theil der kryſtalliniſchen Körperform des Steines und zugleich den dem Ganzen ſeine Feſtigkeit verleihenden Verband dem Auge vorzuführen. In dem freien Hervortreten des Steines dokumentierte ſich die ihm inne wohnende eigenthümliche Kraft; die netzähnlich das Mauerwerk überziehenden Fugen aber gaben einen beruhigenden Eindruck hinſichtlich der inneren Verbindung und des Wohlgefüges der einzelnen Theile und ihres Zuſammenwirkens zu einem in ſich geſchloſſenen Ganzen.

Dieſe ebenſo einfache wie zweckentſprechende, nach dem auch den helleniſchen Säulenordnungen zu Grunde gelegten Prinzipe der äſthetiſchen Freiheit entwickelte Formation des Quaderbaues blieb die Grundlage aller ferneren Entwickelung deſſelben. Man gab, je nachdem der Sinn für Eleganz und Pracht überwog, den Fugen ein reicheres Profil, umrandete den Spiegel mit Viertelſtab, Hohlkehle oder Welle und bedachte ihn ſelbſt ebenfalls mit einer reicheren kryſtalliniſchen Form durch wulſtartige Auswölbung oder durch Bearbeitung zu in ſcharfen Stegen ſich ſchneidenden dreiſeitigen oder vierſeitigen Flächen. Das Aeuſſerſte an Ausdruck der Kraft erreichte man durch eine rauhere Bearbeitung des Spiegels, welche die

Erinnerung an die zufällige Beſchaffenheit des Geſteins in der Natur bei dem Beſchauer erweckt. Dieſes ſogenannte Ruſtikamauerwerk wurde deshalb in der Folgezeit mit Vorliebe für den Sockelbau monumentaler Bauten verwerthet. Da aber dieſe Formation der Quadern ebenſo wie die der Diamantquadern vorzugsweiſe der Renaiſſance angehört, werden wir dort auf ſie zurückkommen.

Der Eindruck des Ernſtes und der Würde, welchen der Quaderbau im Allgemeinen hervorbrachte, konnte ſowohl durch die Gröſse der Steine an ſich, wie durch die erwähnte beſondere Art und Weiſe ihrer Bildung modifiziert werden, ſo daſs er bald mit dem der doriſchen, bald mit dem der ioniſchen oder korinthiſchen Ordnung verglichen werden darf, und wie dieſe in Uebereinſtimmung mit ihrem konſtruktiv-äſthetiſchen Werthe an den einzelnen Etagen im Wechſel über einander angebracht wurden (ſiehe Fig. 38), ſo war es auch bei dem Quaderbau möglich, eine ähnliche, der konſtruktiven Inanſpruchnahme der Etagenmauern entſprechende Wirkung dadurch zu erzielen, daſs man ſie einzeln aus Quadern herſtellte, welche in Folge ihres Umfanges und ihrer Bearbeitung einen mehr oder weniger kräftigen und energiſchen Eindruck machten. Am wenigſten nach dieſer Richtung für den Quaderbau geeignet iſt das Pſeudoiſodomum, welches ſich häufiger auch bei Amphitheatern angewendet findet. Wollte man einen leichteren, dem ungebundenen ſorgenloſen Leben entſprechenden Eindruck hervorbringen, ſo bot ſich das Mittel der Polychromie dar, durch welches freilich die Zerſtörung des eigentlichen Weſens des Quaderbaues nicht nur angebahnt, ſondern, wie Gemälde in den Gebäuden Pompejis beweiſen, auch vollzogen wurde. Hier führte das inkruſtative Verfahren zur Negation der in Wirklichkeit vorhandenen und deshalb zum Ausdruck zu bringenden Kräfte der Materie oder zur äſthetiſchen Lüge.

Wie ſehr ein derartiger Quaderbau dem auf Gröſse und Macht gerichteten Sinne des römiſchen Volkes entſprach, beweiſt,

abgeſehen von den Stadtmauern, ſeine vielfache Anwendung bei öffentlichen Gebäuden, insbeſondere bei den groſsen Theatern. Ja, man übertrug ihn ſogar auf die Schäfte der Halbſäulen, wie die Amphitheater in Verona und Pola beweiſen, und verwandte ihn als Motiv bei der äuſseren Ausſtattung des Kuppelbaues der Thermen des Agrippa, des jetzigen Pantheons, an welchem Gebäude er einſt in Stuck nachgeahmt war.

Dieſe aus rein äſthetiſchen Urſachen veranlaſste Formation an den Auſsenflächen der Mauern war nur ein Ausdruck der innerhalb ihres Gefüges bei den Einzeltheilen zur Geltung kommenden mechaniſchen Kräfte der Materie; ſie hatte aber keinen Bezug auf den Zweck des Mauerwerks hinſichtlich ſeiner Bedeutung als raumumſchlieſsendes Mittel in der Architektur. Auch in letzterer Hinſicht haben die helleniſch-römiſchen Architekten ihre Aufgabe in monumentaler Weiſe zu löſen verſtanden. Denn ſie wuſsten die an ſich trägen groſsen Maſſen der Mauern aufzulöſen durch Sichtbarmachung der räumlichen inneren Theile des Gebäudes auch am Aeuſseren, wie durch ein imponierendes lebendiges und wechſelreiches Spiel von wuchtiger Maſſe und freiem, von Bogen überwölbtem Raume innerhalb derſelben und durch eine damit verbundene Theilung der Flächen vermittels der geſimstragenden, den Hellenen entlehnten Halbſäulen und Pilaſter. In den gewaltigen Bauten dieſer Art, weniger in jenen, welchen aus praktiſchen Zwecken dieſe gliedernde Auflöſung fehlt, wie in dem urſprünglich zu Badezwecken dienenden ſogenannten Pantheon mit ſeinen vollen Mauermaſſen, iſt der Charakter des römiſchen Volkes voll und ganz ausgeprägt, in der Betonung der einzelnen Steine in der Maſſe der ernſte, gemeſſene, dem Staatswohl ſich dem Geſetze gemäſs unterordnende Sinn und in dem helleniſierenden Schmuck der Säulen und Ornamente die mit der Neigung zum Erhabenen verſchmolzene Vorliebe für das Prächtige und Pomphafte, aber ebenſo in der imponierenden Fülle des Ganzen die ſpäter zur Despotie ausgeartete Allmacht des Staates und ihr gegenüber in der Durchbildung der zierenden

Theile die Freiheit des einzelnen unter dem Schutze der Geſetze lebenden Bürgers. Wie das Leben der Römer ein unendlich vielgeſtaltigeres und umfaſſenderes als das der Hellenen war, ſo zeigt auch die Silhouette jener Bauten, in denen die Eigenthümlichkeit römiſcher Geſinnung vorzugsweiſe und möglichſt original zum Ausdruck kommt, ein wechſelreicheres, mächtigeres und das Gemüth ergreifenderes Bild, als die ſchlichte Harmonie der Verhältniſſe und Gegenſätze an dem helleniſchen Tempel es vermochte. Die in den Halbſäulen oder Pilaſtern und den Geſimſen noch in ruhigem Gegenſatze verharrenden Kräfte löſen um die zwiſchen ihnen befindlichen mit Bogen überwölbten Maueröffnungen ſich auf zu einem ſtetigen Kampfe, an dem ſowohl der Gegenſatz von den tragenden, in ruhiger Lagerung der Theile konſtruierten und dargeſtellten Widerlagern und dem getragenen, in zentraler Anordnung der Fugen ſich dem Auge zeigenden Bogen, als auch die einzelnen Theile dieſes Bogens an ſich durch ihren keilförmigen Schnitt ſich betheiligen. Dieſe Gegenſätze der ruhigen Lagerung und der geſpannten Kraft an den Façaden der römiſchen Bauten ergänzen ſich zu einem wirkungsvollen Leben, an dem helleniſcher Formenſinn und römiſche Thatkraft denſelben Antheil haben. Allein eine ungetrübte, reine Harmonie bilden ſie trotzdem auch hier nicht, ebenſowenig wie die dem römiſchen Volke immanenten Gegenſätze es im geſchichtlichen Leben gethan. Denn die helleniſche Formenſchönheit ſelbſt bleibt, unberührt von dieſem Kampfe der in der Materie gegebenen Kräfte, für ſich beſtehen; ſie bildet nur den äuſseren Rahmen für das neue in die Architektur übernommene Motiv künſtleriſcher Darſtellungsweiſe, ohne daſs kaum irgendwo das ernſte Streben nach einer organiſchen und deshalb harmoniſchen Ausſöhnung beider Gegenſätze ſich zeigte. Dieſe Harmonie aber bei Seite ſetzend, wie der Hinblick auf das raſtlos bewegte, nie zu einer Verſöhnung des inneren und äuſseren Seins gediehene Leben des römiſchen Volkes es für ſein Kunſtwerk von uns fordert, haben wir in dieſen gewaltigen

Werken Bilder einer kühnen, lebensvollen und vor keinen Aufgaben zurückſchreckenden Phantaſie vor uns, wie ſie nur Zeiten des höchſten Aufſchwunges der Geiſter eigenthümlich iſt, Bilder, die weniger durch die innere Vollkommenheit, als durch den hohen Sinn, den ſie vermöge ihrer durch groſse techniſche Kenntniſſe und Erfahrungen erzielten Mächtigkeit im Einzelnen und im Ganzen verrathen, mehr Erſtaunen und Bewunderung als Freude des Herzens und Wärme der Zuneigung erwecken. Zu Bauten dieſer Art, wie ſie vorzugsweiſe die Gebäude, welche zu öffentlichen Schauſpielen beſtimmt waren, uns darbieten, paſste denn auch jener gewaltige Quaderbau als ein Ausdruck der Kraft und Stärke, welchen die konſtruktive Nothwendigkeit und der äſthetiſche Gedanke hier in gleichem Maaſse bedurften.

Gegenüber der Silhouette der helleniſchen Tempel[1]), bei welcher der Wechſel der Licht- und Schattenpartien ein einfacher und an den Säulen auch nur allmählich ſich vollziehender war, zeigte die der römiſchen Bauten, bei denen das Prinzip des die Maſſen auflöſenden Bogenbaues ſich mit dem helleniſierenden Säulenbau verbindet, einen bedeutenden Fortſchritt zu einem architektoniſch bewegten Ganzen. Die Mauer als ſolche und mit ihr die eigentliche architektoniſche raumumſchlieſsende Maſſe tritt als äſthetiſches Motiv in den Vordergrund, und die durch die Durchbrechung der kräftigen Mauermaſſen entſtehenden ſcharfen Trennungen der die Lichtſtrahlen reflektierenden Mauertheile von den das ſchattenreiche Innere verrathenden fenſterartigen Bogenöffnungen gewähren ein überaus kräftiges Bild des Licht- und Schattenlebens, dem gegenüber jedoch in den zu Widerlagern und kleinern Feldern und zu Säulen und Geſimſen aufgelöſten Mauerflächen ſelbſt ein nicht minder reges, aber theilweiſe ſogar helleniſch zartes, in vielfachen Schattierungen abgeſtuftes Lichtleben ſich dem Auge darbietet. Allein ſo verſchieden

---

[1]) Vergl. das Abthlg. III. S. 193 über die Silhouette der helleniſchen Tempel Geſagte.

die Silhouette dieſer Bauten von jener der helleniſchen Tempel uns auch erſcheinen mag, ſo widerſprechend der hier angewendete und von den Etruskern her ſchon bekannte Bogenbau der klaſſiſch-helleniſchen Bauweiſe auch ſein mag, ſo treten dieſe römiſchen Bauten dennoch nicht aus dem Rahmen des antiken, ja des helleniſierenden Kunſtſchaffens heraus, und zwar aus dem doppelten Grunde, weil die Auflöſung der Maſſen ſich nur in bandartigen, mehr in horizontaler als in vertikaler Richtung ſich bewegenden Abtheilungen vollzieht und der helleniſche Säulenbau mit den Motiven ſeines Gebälks bei der künſtleriſchen Wirkung dieſer einzelnen Abtheilungen in den Vordergrund tritt, ſo daſs jede Etage im Grunde genommen nichts weiter iſt, als ein rieſiger Pſeudoperipteralbau, wie er in kleinerem Umfange der helleniſchen Kunſt keineswegs fremd geweſen war.[1]) Eigenthümlich bleibt demgemäſs dieſen Bauten bloſs die Durchbrechung der zwiſchen den Säulen vorhandenen Mauerflächen mit Hülfe des Gewölbebaues. Von einer neuen Kunſtweiſe kann bei dieſen Bauten nicht geſprochen werden; vielmehr erkennen wir bei einer näheren Betrachtung ihres wahren Weſens erſt recht den Eklektizismus der römiſchen Kunſt und die Armuth ihrer Erbauer an groſsen, ſchöpferiſchen Gedanken, ſelbſt gegenüber dem neuen, immer weitere Anwendung findenden Konſtruktionsprinzip.

Trotz des dem Gewölbebau immanenten Zuges des Emporhebens oder der Entfaltung der Maſſe als ſolcher auch nach oben bewahren die römiſchen Bauten im Allgemeinen das Beſtreben horizontaler Ausdehnung. Hierzu aber gab gerade der Anſchluſs an die nur für verhältniſsmäſsig geringere Verhältniſſe verwendbaren helleniſchen Ordnungen die Veranlaſſung. Gleich einem gewaltigen und kräftigen, die Maſſe zuſammenhaltenden

---

1) Ein Pſeudoperipteralbau helleniſcher Kunſt war unter anderen der Zeustempel in Akragas. Deſſen Grundriſs ſiehe Abthlg. III, S. 108, über den Begriff ebendaſelbſt.

Ringe umſpannen die dem helleniſchen Architravbau entlehnten Glieder die koloſſalen Bauten, die weiten, vielfach durchbrochenen und gegliederten und dadurch in ſich zu raſtloſem Spiel aufgelöſten Flächen zu einer Einheit verknüpfend und die einzelnen Stockwerke von einander sondernd. In ruhigerer Flächenentwicklung klingt die Maſſe als ſolche in einigen Quaderſchichten, einer Attika ähnlich, in voller Kraft über ihnen aus, um alsdann das in ähnlicher Weiſe ſich entwickelnde folgende Stockwerk aufnehmen zu können. So bewahrt das helleniſche Element auch in dieſen Bauten noch ſeinen alten ſchönen Ernſt und ſeine harmoniſche Würde, und giebt den Werken einer faſt in das pathetiſch Erhabene ſich verſteigenden Phantaſie die für die Anſchauung nothwendige und das Gemüth beruhigende Gliederung.

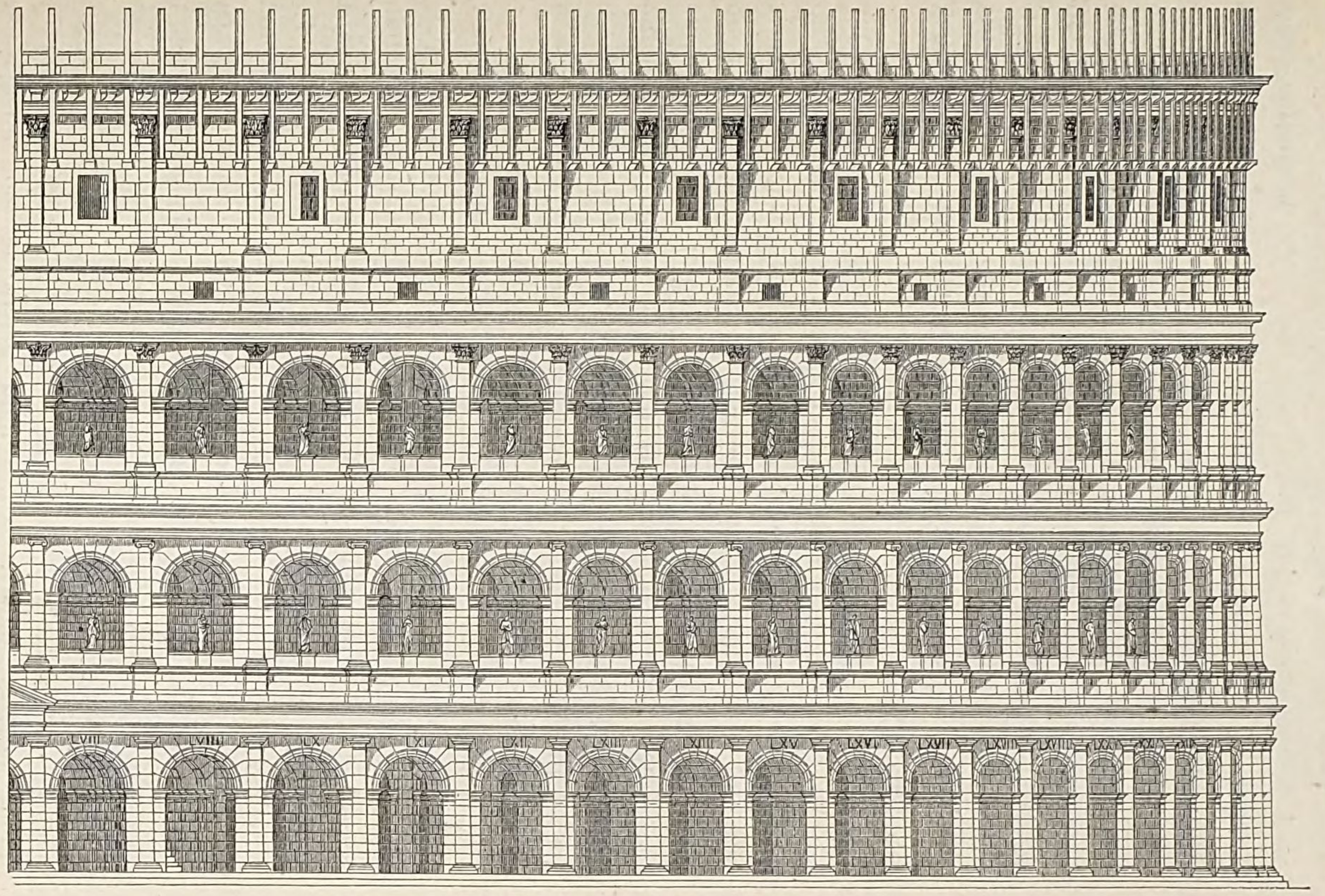
Das Geſagte wird durch die in reſtaurierter Form beigefügten Abbildungen des Aeuſseren eines der bedeutendſten hierher gehörigen Bauwerke, des Amphitheaters der Flavier oder des ſogenannten Coloſſeums in Rom (Fig. 38 u. 39[1]), ſeine Beſtätigung und Erläuterung finden. Sie geben uns zugleich Gelegenheit, noch kurz die äuſsere Ausführung dieſer Kunſtwerke im Einzelnen zu beſprechen und durch Herbeiziehung anderer Beiſpiele die Schilderung der römiſchen Formenſprache, ſo weit ſie ſich auf die äuſsere Erſcheinung erſtreckt, zu vollenden.

Für die Ausführung der Halbſäulen und Pilaſter bot ſchon die helleniſche Architektur Vorbilder, denen die römiſche ohne beſondere Modelung der Form der Kapitäle ſich anſchlieſsen konnte (Fig. 40 u. 40A). Man benutzte jedoch zugleich die Freiheit, welche der bloſs dekorative Zweck der Säulen geſtattete, zu den mannigfachſten Modificationen, ſo daſs nicht nur faſt ein jeder Bau beſondere Kapitälbildungen aufzuweiſen hat, ſondern ſelbſt die barockſten Ausartungen, wie die Unterbrechung des Schaftes durch ruſtikaartige Quadern des Mauerwerks, freilich erſt in ſpäterer Zeit, vorkamen.

---

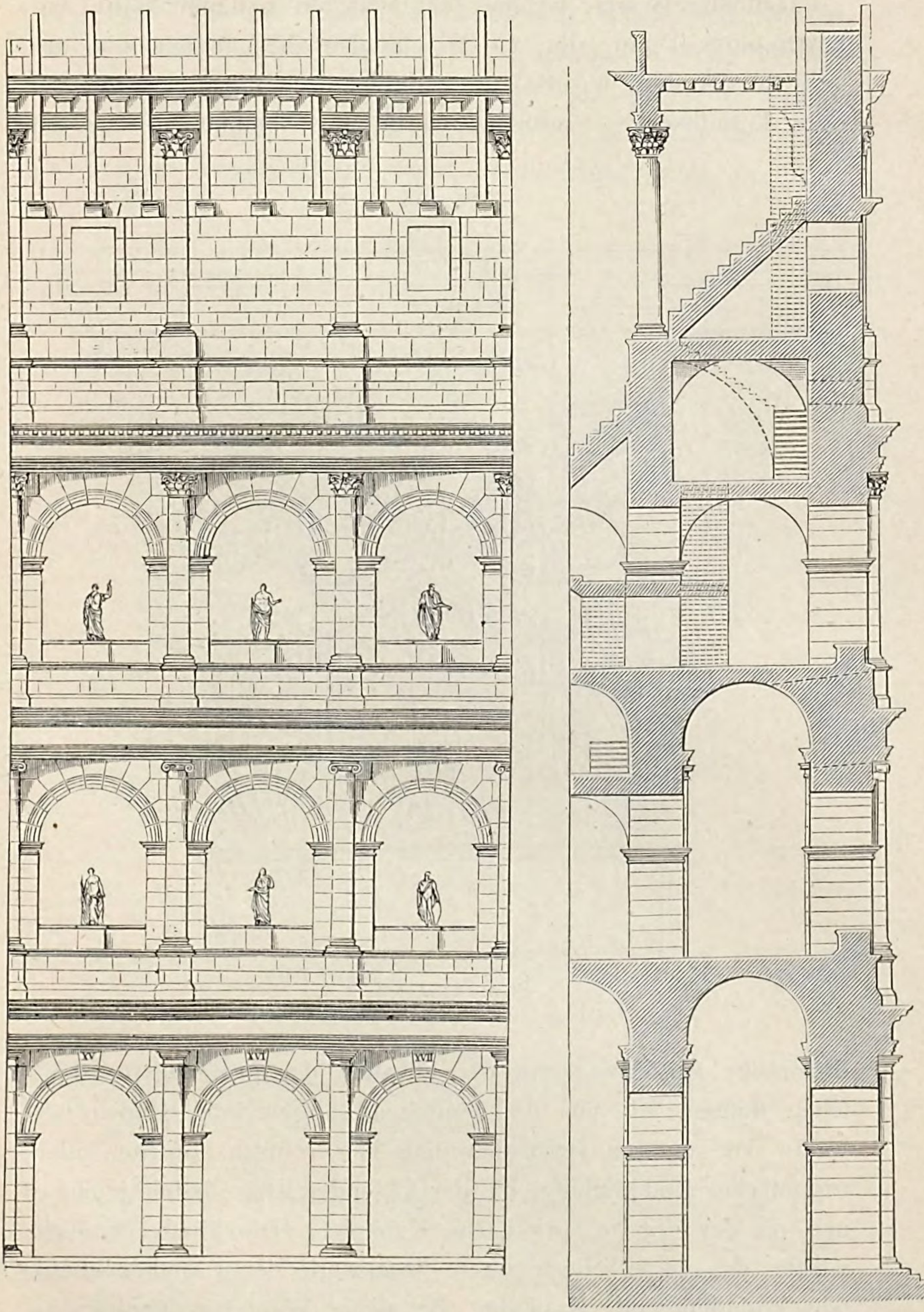
[1]) Grundriſs und Durchſchnitt ſiehe weiter unten.

Fig. 38.



Theil vom Äusseren des sog. Colosseums.

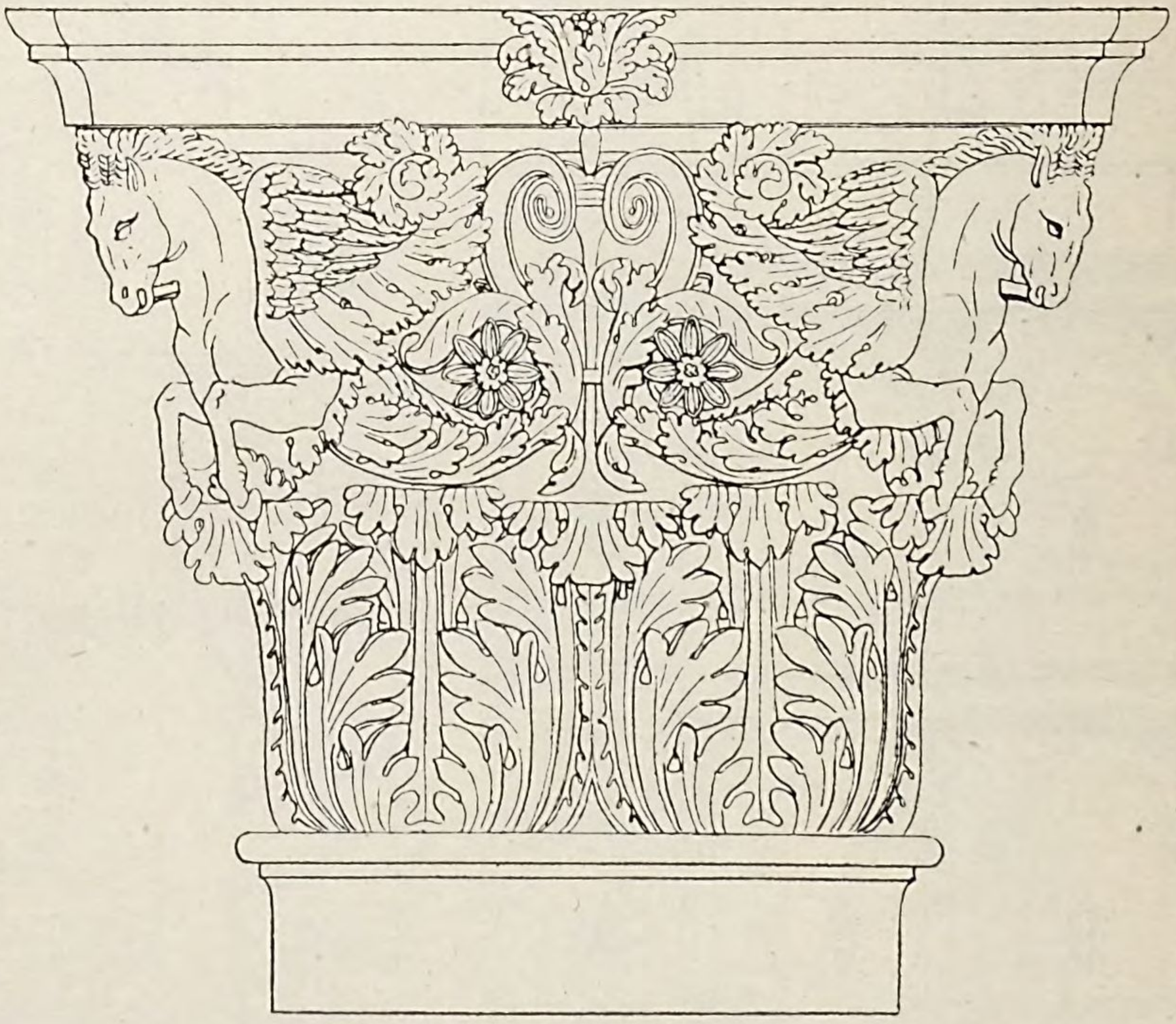
Fig. 39.



Vom sog. Colosseum.

Daſſelbe Geſetz, welches die Hellenen beſtimmt hatte, im Innern ihrer Tempel da, wo zwei Säulenreihen übereinander angebracht wurden, für die untere doriſche, für die obere ioniſche oder korinthiſche zu wählen, wurde auch beſtimmend für die

Fig. 40.

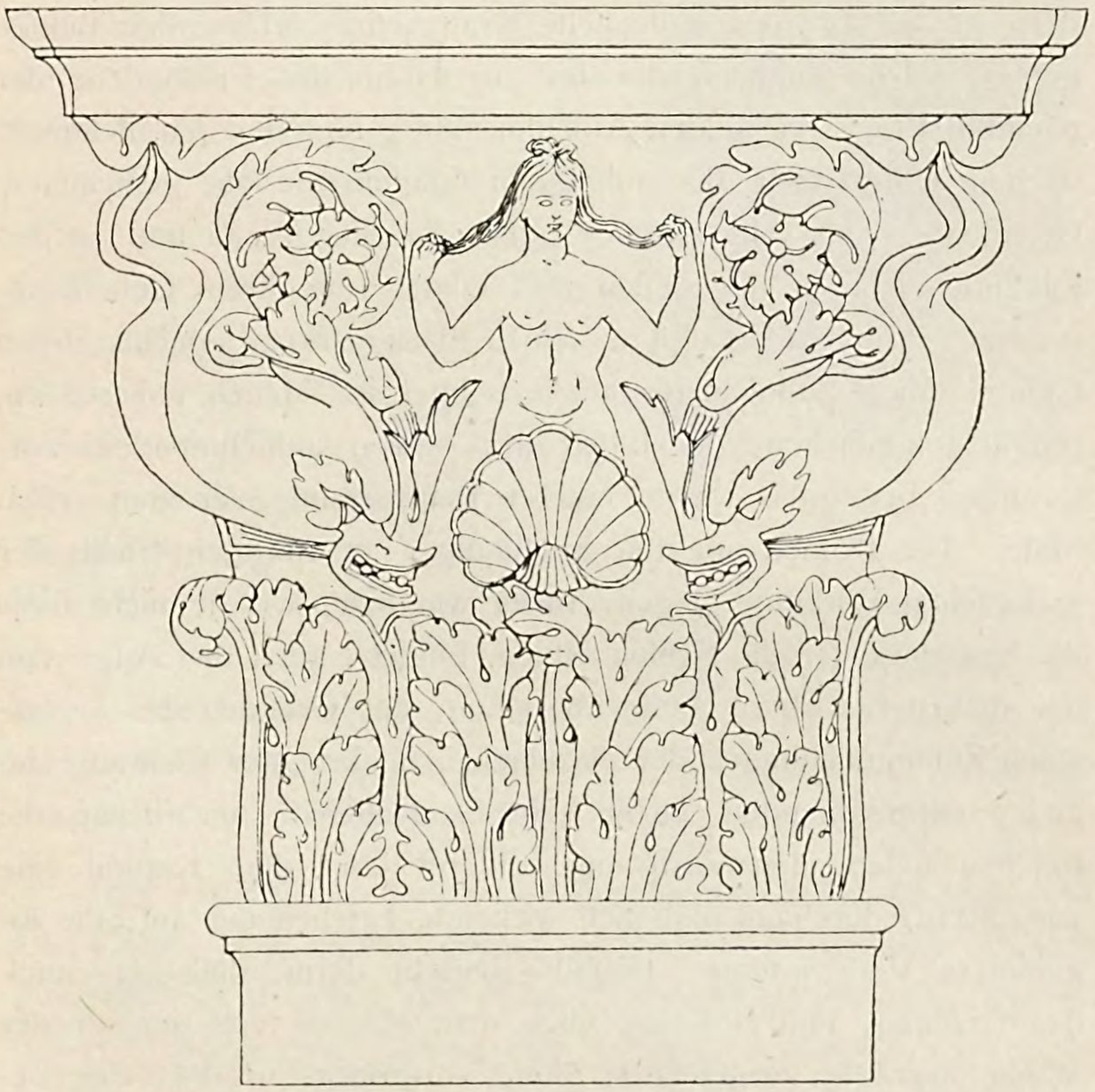


Pilasterkapitäl.

dekorative Ausſchmückung der Façaden der groſsartigen römiſchen Bauten, wie uns das umſtehend abgebildete Beiſpiel beweiſt. Die unteren Halbſäulen ſind hier römiſch-doriſcher oder toskaniſcher Abſtammung, die der folgenden Etage haben ioniſche und die der dritten korinthiſche Kapitäle. Die Pilaſter endlich welche das ungegliederte obere Stockwerk zieren, haben ebenfalls korinthiſierende Kapitäle. Bei dieſer Wahl lag offenbar ein

richtiges Verſtändniſs hinſichtlich der konſtruktiv-äſthetiſchen Bedeutung der einzelnen Ordnungen zu Grunde. Wie die belaſtende Maſſe mit jeder höheren Etage ſich verringert, in um ſo freierer, leichterer und daher auch reicherer Form dürfen die als tragend dargeſtellten Theile erſcheinen, wenn ſie ſelbſt

Fig. 40 A.



Pilasterkapitäl.

auch dieſe ſchwere Miſſion nicht zu erfüllen haben. Die einzelnen Etagen ſelbſt gewinnen durch den lebendigeren Schmuck ein leichteres und anmuthigeres Anſehen gegenüber jenen, auf welchen eine gröſsere Wucht des koloſſalen Mauerwerkes

laſtet, ſo daſs, entſprechend den konſtruktiven Leiſtungen derſelben, auch ein ſtufenweiſer Fortſchritt vom Ernſten und Erhabenen zum Heiteren und Anmuthigen nach oben zu ſtattfindet. [1])

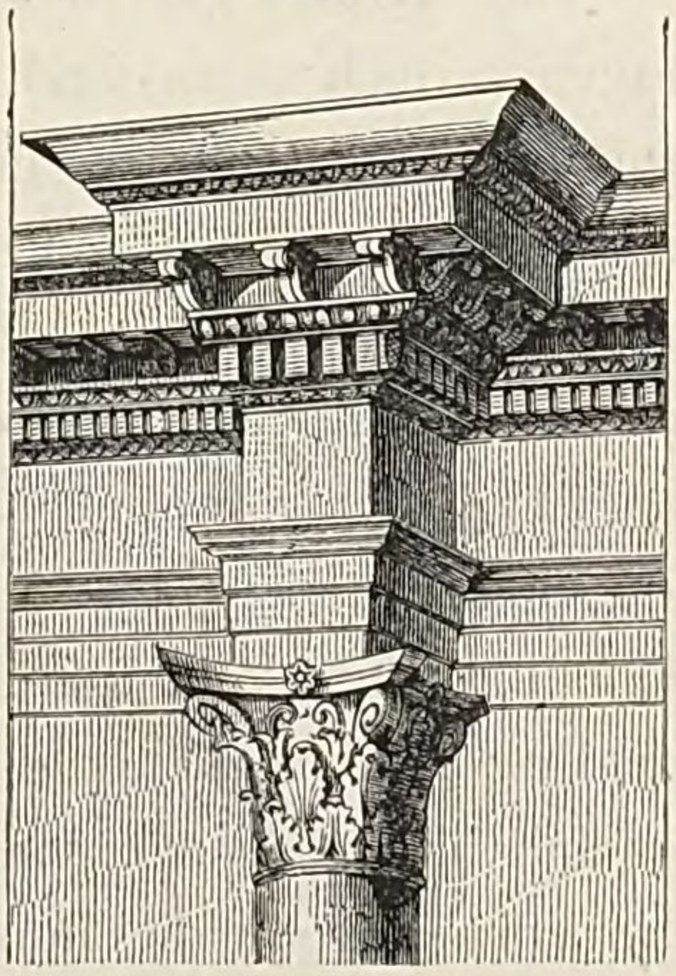
Auf den einzelnen Säulenreihen lagert ein kräftiges, gebälkartiges Geſims, beſtehend aus einem dreitheiligen Architrav, einem glatten Fries und einer aus mehreren kräftig hervortretenden Gliedern gebildeten, das helleniſche Kranzgeſims erſetzenden Bekrönung, welche zugleich der bis zur Höhe des Fuſsbodens der nächſten Etage reichenden Abſchluſsmauer und den parallelepipediſchen Unterſätzen der folgenden Säulenreihe als gemeinſame Grundlage dient. In gleicher oder ähnlicher Weiſe ſind an den folgenden Etagen die Säulen und Pilaſter mit ihrem Gebälk angeordnet, am reichhaltigſten jedoch iſt die dritte bedacht, deren Geſims durch Zahnſchnitte ausgezeichnet iſt. Jenen iſolierenden, parallelepipediſchen, die Baſen der Säulen aufnehmenden Vorſprüngen begegnen wir in unſerer Beſprechung hier zum erſten Male. Die Römer pflegten ſie häufiger anzuwenden, theils der maleriſchen Wirkung wegen, theils wie hier, wo ſie nicht bloſs die Unterlage für die Säulen bilden, ſondern auch das Auge von der untern zur obern Säule überleiten, aus Gründen des organiſchen Zuſammenhanges der einzelnen in ſenkrechter Richtung einander entſprechenden Theile. In Gemeinſchaft mit dieſem die Flächen belebenden Vorſprung tritt oft über dem Kapitäl eine verwandte, durchaus maleriſch wirkende Erſcheinung auf, die ſogenannte Verkröpfung. Dieſelbe beſteht darin, daſs ein Stück des Gebälkes und Geſimſes über dem Kapitäl vor der oft der Mauer nur loſe vorgeſetzten Säule vorſpringt, ſo daſs eine belebende Unterbrechung in dem ruhigen horizontalen Lauf der Linien des Geſimſes entſteht, welche zugleich durch die energiſchen Schatten ſein Profil zu draſtiſcher Wirkung bringt. Auch dieſe aus dem Organismus des Baues ſchwer zu rechtfertigende

---

1) Vergl. hierzu auch das in Abthlg. I. S. 109 Geſagte.

und lediglich aus der Vorliebe für den Säulenſchmuck entſtandene Form iſt, wie die ganze oben beſprochene Façadenentwicklung, ein Beweis für die auch in der Architektur zugleich mit dem Naturalismus überhand nehmende Neigung zum Maleriſchen (Fig. 41), der gegenüber das ſtrenge Geſetz plaſtiſch-architektoniſcher Schönheit der Hellenen, welches die Form an den Stoff und ſeine Kräfte und an den Organismus des Gebäudes ſchmiedete, ſich nicht mehr zu behaupten vermochte. Daſs man dieſe Form als nicht nothwendig zum Organismus des Baues gehörig, vielmehr als einen krankhaften Auswuchs betrachtet wiſſen will, deutet ſchon ihr Name »Verkröpfung« an; allein ohne Weiteres zu verwerfen iſt ſie trotzdem nicht, insbeſondere da nicht, wo es vorzugsweiſe auf dekorative Pracht abgeſehen iſt, wie bei Triumphbogen[1]), und wo es darauf ankommt, im Zuſammenhang mit dem architektoniſchen Aufbau einen geeigneten Standort für freiſtehende plaſtiſche Bildwerke zu ſchaffen.

Fig. 41.



Verkröpfung.

Das oberſte Stockwerk am Amphitheater der Flavier zeigt nur kleine, mit einem einfachen Rahmen umgebene Fenſteröffnungen, ſo daſs hier faſt die volle Fläche des Mauerwerks mit ſeinen Quadern zur Anſchauung kommt. Dadurch wurde der Schein der Energie und Leiſtungsfähigkeit der durchbrochenen Mauern, welche die unteren Etagen umfaſſen, nur noch geſteigert. Der Ausklang der Mauern ſelbſt freilich nach oben iſt um ſo weniger befriedigend. Die Konſolen dienten vermuthlich als

---

[1]) Siehe unten den Triumphbogen des Conſtantin.

Stützpunkte der Maften, an denen die grofsen Velaria oder Schutztücher aufgehängt wurden; der Vermeidung des Umkippens wegen wurden diefe Maften durch die Löcher des oberften Gefimfes gefteckt.

Die Widerlager des zwifchen den Säulen ausgefpannten Bogens erhielten an ihrem oberen Theile, alfo da, wo jener fein Auflager finden mufste, in der fchon oben befprochenen Weife[1]) eine charakterifierende Profilierung, die bei der überhand nehmenden Eleganz auch wohl durch ein korinthifierendes Kapitäl erfetzt wurde. Der Bogen felbft aber wurde durch eine dem ionifchen oder korinthifchen Architrav entlehnte Profilierung ausgezeichnet. Diefe Profilierung dient hier als Rahmen für die Oeffnung oder Wanddurchbrechung und zeichnet damit zugleich den Bogen, die wichtigfte Konftruktionsform, auch für das Gefühl als einheitliches Ganzes aus. Wie fie bei dem hellenifchen Architrav vorzugsweife die horizontale Lagerung deffelben zum Ausdruck brachte[2]), fo betont fie hier den Schwung des Bogens, mit dem das Auge unwillkürlich von einer Kämpferlinie zur andern fortgezogen wird. Nur dann jedoch hat diefe rahmenartige Verzierung äfthetifchen Sinn, wenn die einzelnen Keilfteine des Gewölbes als folche nicht hervortreten follen; fie ift für die Praxis demgemäfs vorzugsweife im Putzbau zu empfehlen. Erfährt hierbei aber, wie wir es in zweckentfprechender Weife an dem Thore zu Volterra kennen gelernt haben, der Schlufsftein eine befondere Bearbeitung, fo tritt eine höchft willkürliche, dem Begriffe des Umfaffens widerfprechende und deshalb das Gefühl verletzende Unterbrechung in dem Fortlauf des Rahmens ein. Trotzdem war das Betonen diefes Steines durch fein plaftifches Hervortreten und durch bildnerifchen Schmuck bei den Römern fehr beliebt. Man brachte hier bald Köpfe, bald ganze Figuren an und fcheute felbft vor einer konfolenartigen Behandlung nicht zurück, wie der Trajansbogen zu Benevent beweift, wo vor der

---

[1]) Seite 37.

[2]) Vergl. Abthlg. III. S. 253.

Konſole auf einem kelchartig gebogenen Blätterkranz ſogar eine weibliche Statue ihren Platz fand. Damit hatte freilich dieſe an ſich berechtigte Form ihren architektoniſchen Werth zum Theil verloren. Nur an dieſer Grenze des römiſchen Kunſtſchaffens der Kaiſerzeit angelangt, kann man von einer Widerſinnigkeit in der Aufnahme helleniſcher Formenelemente ſprechen; mit Bezug auf die architravähnliche Form des Rahmens ſelbſt aber kann dieſes weder aus konſtruktiven, noch aus äſthetiſchen Gründen, noch aus beiden zugleich geſchehen. Es iſt eben nur im Auge zu behalten, daſs dieſe Bogenöffnungen nichts weiter ſind und ſein ſollen als Wanddurchbrechungen [1]) und daſs ſie demgemäſs auch in der Kunſt formell zu behandeln waren und von den Römern mit richtigem Schönheitsgefühl behandelt worden ſind.

Aus dem Geſagten, welches ſich auf die Formenſprache der Auſsenſeite der römiſchen Bauten beſchränkte, erkennen wir als unzweifelhaft den eklektiſchen Charakter der römiſchen Architektur. Sie zeugte keine originale Formen, ja, wenn wir die geringen Nachrichten über die Baukunſt der helleniſtiſchen Zeit vor unſerer Phantaſie zu einem ganzen Bilde vervollſtändigen, vielleicht auch keine originale Grundgedanken. Das aber müſſen wir als ihr hohes Verdienſt anerkennen, daſs ſie dem erhabenen Weſen der Architektur an Umfang und Gröſse wahrhaft entſprechende Werke geſchaffen, daſs ſie die Maſſe als ſolche durch die Kraft des äſthetiſchen Gedankens wenn auch nicht völlig überwunden, ſo doch zu gliedern und daſs ſie hierzu die vorhandenen Mittel zweckgemäſs zu verwenden vermocht hat. Wo man von dem Eklektizismus der römiſchen Kunſt ſpricht, darf man des Verdienſtes nicht vergeſſen, daſs ſie mit der Ueberwindung der Maſſe Ernſt zu machen begonnen hat und darin die Vorläuferin einer der ſchönſten Epochen der nachmaligen

---

[1]) Vergl. hierüber Semper a. a. O. S. 482 etc. und im Gegenſatz hierzu Böttticher a. a. O. S. 29.

Kunſt geworden iſt. Hiernach aber iſt nicht nur ihre Stellung in der Aeſthetik, ſondern auch in der Geſchichte der bildenden Künſte zu bemeſſen, und es iſt nothwendig geworden, ihrer Entwicklung von den älteſten Zeiten bis zum Untergange der römiſchen Welt eine eingehendere Betrachtung zu widmen, als es bisher, vielleicht in Folge eines durch helleniſche Formenſchönheit hervorgerufenen Vorurtheils, für nöthig erachtet wurde.

Läſst ſich die oben geſchilderte Verbindung des Mauer- und Säulenbaues zu einer Façadenarchitektur äſthetiſch dadurch rechtfertigen, daſs die Säulen mit ihrem Gebälk als Hauptformen oder als das künſtleriſche Gerüſt des Geſammtbaues, die Mauern aber (mit ihren Bogenöffnungen) als zwiſchen ihnen ausgeſpannte raumabſchlieſsende Wandtheile aufgefaſst wurden, ſo tritt in vielen anderen Kombinationen bereits vorhandener Motive um ſo offener die Willkür des Schaffens zu Tage, welche ihren Urſprung in der Trennung der Konſtruktions- und Kunſtformen oder in der dekorativen Tendenz der römiſchen Architektur hat. Dieſe Verſtöſse gegen ein organiſches Kunſtſchaffen alle anzuführen, würde zu weit führen; faſt ein jeder Bau kann von ihnen Beiſpiele aufzeigen, ſei es die zweckloſe oder verwirrende Häufung der Glieder an den Geſimſen, die zudem meiſtens ſchablonenhaft nüchtern und oft ohne Verſtändniſs angewendet ſind, wodurch das einſt am helleniſchen Tempelbau in freier Schönheit ſich verbreitende Leben völlig unterdrückt wurde, ſei es die Verbindung des überwölbten Niſchenbaues mit dem helleniſchen Spitzgiebel, oder ſei es endlich die rein dekorative Anwendung des Spitzgiebels über den Säulen und dem Gebälk zur Belebung der hinter ihnen befindlichen Mauerflächen.

Der äuſsere Effekt war hier für die Künſtler der einzige Geſetzgeber, dem eine aus dem Volksgefühl entſpringende geſunde Kritik als richtende Kraft nicht zur Seite ſtand. Wie die Säulen als Mauerglieder und zu Gruppen vereinigt den eigenthümlichen Reiz des individuellen Lebens einbüſsten, ſo erſcheinen

auch die übrigen Formen meiſtens ohne ſelbſtändige Thätigkeit, mehr als Spiel-, denn als organiſche Kunſtformen. Das werden im Einzelnen die weiter unten noch eingehender zu beſprechenden Beiſpiele aus der römiſchen Architektur beweiſen. Gegenüber dieſem charakteriſtiſchen Mangel der römiſchen Architektur ſind jedoch andere, nach einem ſtrengeren Geſetze gebildete Formen nicht ganz auſser Acht zu laſſen. Hierher gehören die Umrahmungen und Ueberdachungen an Fenſtern und Thüröffnungen, die Ausführungen der Thüren ſelbſt, ſowie die Anwendung der ſogenannten Attika, einer Reihe kleinerer Pilaſter oder Säulen, als Ausklangsform der Mauermaſſe. Auch ihrer werden wir weiter unten bei den Monumenten ſelbſt noch Erwähnung thun.

Wie in der Auſsenarchitektur der Römer der Bogen das neue Motiv war, ſo wurde es für die Innenarchitektur das Gewölbe. Jene koloſſalen Gebäude freilich, wie die Amphitheater, erhielten keine maſſive Ueberſpannung, ſondern Velaria, groſse Schutztücher, die an Maſten aufgehängt waren, erſetzten ihre Stelle. Andere, zwar kleinere, aber immer noch groſse Räume hingegen wurden mit einer maſſiven Decke in der Form des Tonnengewölbes, der Kuppel oder, in ſpäterer Zeit, des Kreuzgewölbes überſpannt. Da aber die Römer eine klare Kenntniſs von dem Konſtruktionsprinzip des in eigener Spannkraft ſich ſelbſt ſchwebend haltenden Gewölbes nicht hatten, in ihren Hochbauten vielmehr, wie wir ſahen, das aus Beton gebildete und deshalb den Druck auf die ihrer eigenen Konſtruktion wegen ſchon übermaſſigen Widerlager gleichmäſsig ausübende Gewölbe durchweg zur Anwendung brachten, ſo fiel damit auch ein Grund zu einer Neubildung architektoniſcher Kunſtformen an den Widerlagern, die endlich nothwendig zu einem wirklich neuen Stile führen muſste, fort. Die Römer machten ſich vorzugsweiſe den praktiſchen Vortheil des Gewölbes, der in der Möglichkeit der Ueberſpannung gröſserer Räume ohne dieſe beengende Unterſtützungen beſtand, zu Nutze und fanden hierbei, wie wir oben

geſehen, in dem vorzüglichen Material ihres Landes die erforderlichen Mittel. Eine äſthetiſche Form für dieſe neuen konſtruktiven Gedanken, der nicht mehr in dem direkten Kontraſte von Laſt und Stütze, ſondern vielmehr in der Vereinigung beider zu einer im Fluſs der Höhenlinien ſich vollziehenden Totalität wurzelt, haben deshalb die Römer nicht gefunden; wie bei den übrigen Theilen trennte ein einfaches Geſimſe im Aeuſseren das Gewölbe von den Widerlagern, und man muſste das fruchtbare Motiv des Gewölbebaues, welches der Naivetät des Alterthums zwar nicht unbekannt, aber ihrem Weſen doch nicht entſprechend war, der nachfolgenden chriſtlichen Zeit zur Begründung neuer Stile überlaſſen.

Allein wenn auch, wie wir ſagten, die römiſchen Gewölbe der Hochbauten uns als rieſige Werke der Thoninduſtrie erſcheinen, denen in ſich jede konſtruktive Gliederung fehlt, da die ganze Maſſe gleichſam zu einem Steine erhärtete, ſo war dennoch eine, wenn auch latente, Veranlaſſung zu einer äſthetiſchen Gliederung in der Konſtruktion ſelbſt gegeben. Dieſe äſthetiſche Gliederung nämlich hätte im Anſchluſs an jene Gurt- und Zellenbogen erfolgen können, welche die Römer als Halt für die übrigen Gewölbetheile für nothwendig hielten, jedoch noch mit dem Kern der Gewölbe verſchmolzen. Allein gerade dadurch, daſs ſie dieſe Bogen in die übrige Maſſe mithineinzogen, verſperrten ſie ſich den Weg zu ihrer äſthetiſchen Entwicklung, und es blieb ihnen nun nichts anderes übrig, als zu verhüllen, anſtatt organiſch zu bilden. In dieſer Hinſicht iſt das Pantheon doppelt lehrreich; die Konſtruktion ſeiner Kuppel deutet weder das Innere noch das Aeuſsere an, ja, die Andeutung dieſer Konſtruktion würde nur dazu gedient haben, das Unvermögen der Römer auch hinſichtlich einer organiſchen Gewölbeentwicklung an den Tag zu legen, wie ein Blick auf die oben ſchon mitgetheilte Abbildung jener beweiſt.

Zu einer äſthetiſchen Durchbildung des Gewölbebaues, die auf der Konzentrierung der in ihm thätigen Kräfte und auf der damit

verbundenen Auflöſung der Maſſe zu in freier Thätigkeit befindlichen Theilen, zu Gurten, Rippen, Pfeilern und Widerlagepfeilern, beruht, gelangten demgemäſs die Römer nicht. Vielmehr bleibt bei ihnen auch das Gewölbe an ſich noch eine leb- und gliederloſe Maſſe, der im Innern des Baues nur die der helleniſchen Kunſt entlehnten Kaſſettenhöhlungen einigen Reiz zu geben vermögen, welcher zu dem eigentlichen Konſtruktionsprinzip in keiner direkten Beziehung ſteht. Denn indem ſie zwar das Gefühl einer Erleichterung der ſich über dem Beſchauer aufthürmenden Maſſe gewähren, bringen ſie zugleich deren Schwere zum Bewuſstſein, ohne den Grund ihrer ſtatiſchen Leiſtungsfähigkeit erkennen zu laſſen. Dieſe Kaſſetten zogen in ihrem metalliſchen oder farbigen Schmuck den Blick des Beſchauers unwillkürlich auf ſich und leiteten ihn über die Rundung hin, die ohne Schmuck dem Auge einen Ruhepunkt nicht gewährt und lediglich das unbefriedigende Gefühl leerer Unendlichkeit hervorgerufen hätte. Ihre Form iſt bald viereckig gebildet, wie im Pantheon, bald ſechs- oder achteckig; in der Baſilika des Conſtantin und Maxentius wird der Raum der achteckigen Kaſſetten durch kleinere viereckige belebt. Die des erſteren Gebäudes leiteten durch ihre koniſche Form unwillkürlich den Blick von der horizontalen Kreislinie des oberen Geſimſes nach oben, wo ein leider ſeines äſthetiſchen Schmuckes beraubter groſser Ring mit ſeiner Oeffnung die Lichtquelle für das Gebäude wurde. Dieſem äſthetiſchen Werth der Kaſſetten kann, mit Berückſichtigung der erwähnten Verwandtſchaft dieſer Art des Gewölbebaues mit der flachen Decke, das Gefühl die Anerkennung nicht verſagen. Gerade die Uebertragung jener Kaſſetten von der flachen Decke auf das Gewölbe aber beweiſt, daſs die Römer ſich der Differenz beider Konſtruktionsprinzipe nicht bewuſst waren, daſs das Gewölbe ihnen wie thatſächlich, ſo auch äſthetiſch nur eine bequeme Modifikation der eigentlichen flachen Decke war. So diente das Gewölbe bei den Römern zwar zu einer Entfaltung der Maſſe auch nach oben, jedoch meiſtens nur in

Theilen, bei denen die Horizontalrichtung überwog. Während der helleniſche Tempelbau in mäſsigem Umfange ſich einſeitig in horizontaler Richtung ausdehnte, gab jenes Gelegenheit, Stockwerk auf Stockwerk zu thürmen[1]), wie in der Politik die Erreichung des einen Zieles nur die Baſis für die eines andern höheren wurde, und kühnen Geiſtes groſse Räume mit einer als Monolith gebildeten Decke zu überſpannen, wie mit dem gleichen Geſetz die mannigfaltigen Staaten des römiſchen Weltreiches.

Der Mangel der konſtruktiven und äſthetiſchen Gliederung der Gewölbe ſelbſt im Inneren bedang auch einen ebenſolchen im Aeuſseren. Ohne bedeutſame Gliederung erhebt ſich daher der Zylinder und die Kuppel des Pantheons[2]), letztere in ihrem unteren Theile ſogar den Augen entzogen durch die über den Kämpferpunkt in Abſätzen hinaufgeführte Mauer. Nur drei Reihen Geſimſe beleben, abgeſehen von der einſtigen Nachahmung des Quaderbaues in Stuck an den beiden oberen Ringen und von der Marmorbekleidung des unteren, den koloſſalen Zylinder, deſſen Maſſe derjenigen der Kuppel entſpricht. So iſt denn dieſer Bau, der als den römiſchen Geiſt ſo treffend wiederſpiegelnd vielfach bewunderte, in ſeinen konſtruktiven Theilen eine träge Maſſe[3]), weſentlich Innenbau, deſſen Leben kein Echo in den Formen des Auſsenbaues findet, und unwillkürlich ſteigt hier, an der Grenze der alten und am Beginn einer neuen Kunſtweiſe, die Erinnerung an jene Bauten des Orients, an die ſemitiſchen Paläſte und die ägyptiſchen Tempel in uns auf, bei denen die lebloſen Umfaſſungsmauern nur zur Verſchleierung der inneren Gliederung dienten. Gehörten doch auch orientaliſche Gröſse und Pracht den Römern der Kaiſerzeit längſt nicht mehr in das

---

[1]) Siehe unten die Abbildung vom Innern des Coloſſeums.

[2]) Siehe unten den Durchſchnitt und die innere Anſicht des Pantheons.

[3]) Die Dicke der Mauern beträgt unten ca. 7 Meter. Die Maſſe wurde an einigen Stellen im Innern vermindert durch halbkreisförmige Kammern. Sechszehn derartiger Entlaſtungskammern befinden ſich zwiſchen dem zweiten und dritten Geſims.

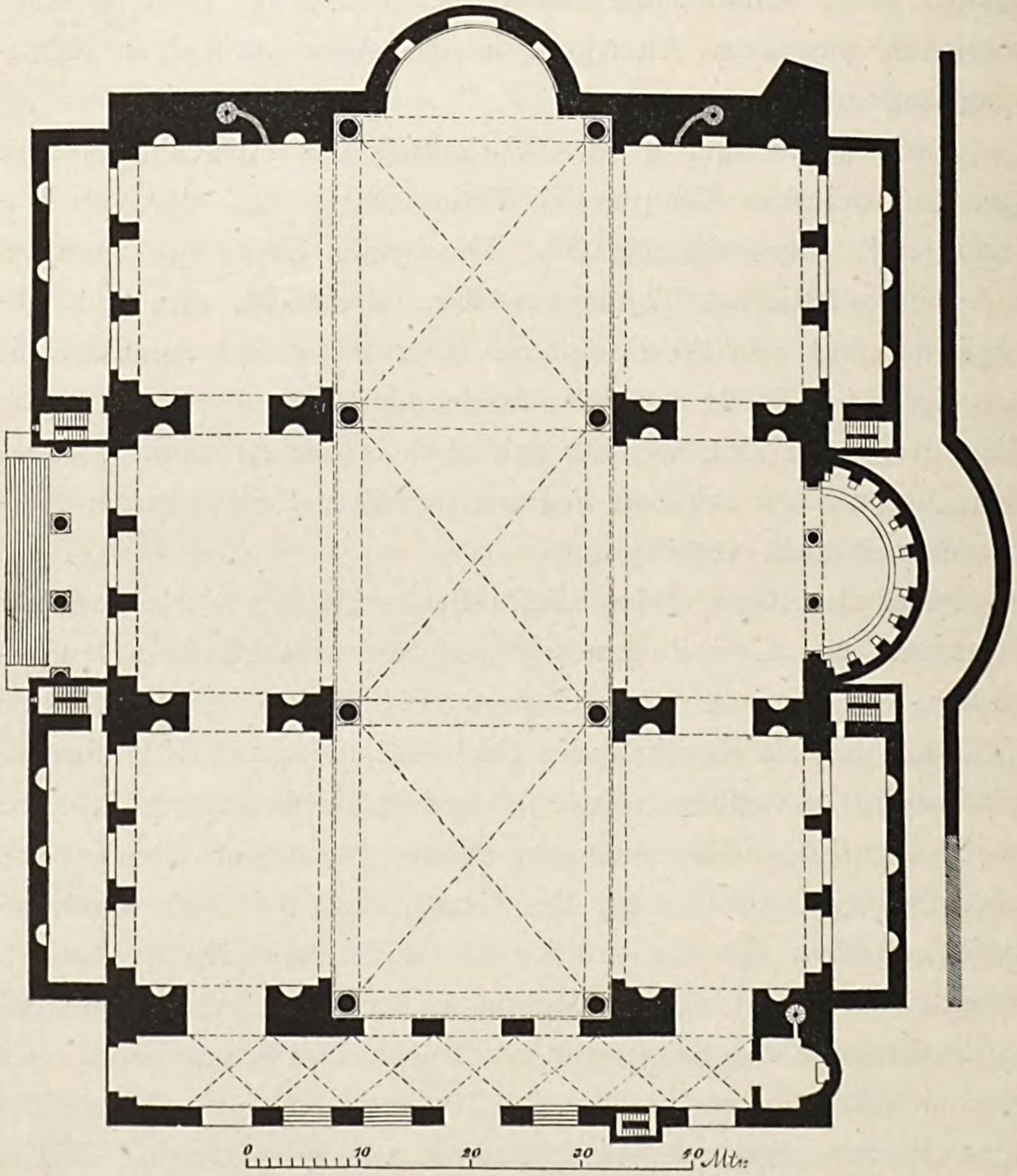
Gebiet der Sage und der Fabel. Aber das iſt gegenüber jenen Werken die Bedeutung dieſer Bauten, daſs an ſie die kommende Zeit direkt anknüpft und aus ihnen ihre Gewölbearchitektur entwickelt, daſs ſie zwar ſelbſt noch den Geiſt des Alterthums athmen, aber dennoch die Zierden jener Brücken ſind, die hinüberleiten aus dem Alterthum in die Aera chriſtlicher Kunſtſchöpfungen.

Noch ungünſtiger iſt das Verhältniſs des Auſsenbaues zum Innenbau bei dem Tempel der Venus und Roma, der von Hadrian ſelbſt entworfen ſein ſoll. Die beiden Zellen des Tempels ſind mit kaſſettierten Tonnengewölben überdeckt, die oben abgeglichen ſind; ein Pſeudodipteros aber bildet das Aeuſsere, ſo daſs hier beide Theile geradezu auseinanderfallen. Der erwachende Geiſt der neuen Zeit, welcher ſich auch in der Architektur offenbart, konnte ſich mit den Formen der alten Zeit zu reiner Harmonie noch nicht vereinigen.

Iſt in der Kompoſition dieſes Baues inſofern ein äſthetiſcher Fortſchritt des Gewölbebaues gegenüber dem Pantheon zu erkennen, da hier gröſsere Gegenſätze, nämlich der viereckige Unterbau und die Kreislinie des Gewölbes, durch die Kunſtformen miteinander zu verſöhnen ſind, ſo wird in einem andern Gebäude gegen das Ende des römiſchen Weltreiches ſogar der Verſuch einer freieren Entwicklung des Gewölbebaues in ſich ſelbſt gemacht, in dem das konſtruktive und äſthetiſche Prinzip der folgenden Zeit nicht bloſs andeutungsweiſe oder embryoniſch enthalten iſt, ſondern ſchon zum vollen Durchbruch gelangt. Es geſchah dieſes in der Baſilika des Maxentius oder Conſtantin, die von erſterm begonnen, von letzterm vollendet wurde. Dieſes dreiſchiffige, auf der Stelle des Friedenstempels des Veſpaſian erbaute und deshalb auch wohl mit demſelben Namen benannte Werk iſt das Prototyp der altchriſtlichen Baſilika. Drei 24 Meter weite Kreuzgewölbe überſpannen das Mittelſchiff, ihnen entſprechend 15 Meter weite Tonnengewölbe die Seitenſchiffe. Pfeilermaſſen von 5 Meter Stärke trennen die Schiffe; ihnen waren im

Mittelſchiff Säulen vorgeſetzt, von denen ſcheinbar die in drei Reihen aus Ziegelſteinen hergeſtellten Gurtbogen aufſtiegen, welche in Wirklichkeit jedoch ihre Widerlagen auf den Pfeilern finden,

Fig. 42.



Grundriss der Basilika des Constantin und Maxentius.

ſo daſs jene nur dekorativ, nicht konſtruktiv thätig waren (Fig. 42). In dieſem Werke, insbeſondere in der Anwendung des Kreuzgewölbes und ſeiner Verbindung mit den Säulen und Pfeilern, drückt ſich das Bewuſstſein des Gewölbeprinzips, die mit

der Reflexion ſich verbindende Berechnung deutlich aus, und ſo bildet es nicht nur einen Abſchluſs der Kunſt des Alterthums, ſondern zugleich den Vorboten der neuen inmitten der prinzipienloſen Zerfahrenheit, von welcher faſt alle übrigen zahlreichen Bauten des Römerreichs Zeugniſs ablegen.

Auch für die innere Ausstattung dieſer römiſchen Monumentalbauten blieb die Eintheilung in Etagen, die durch Geſimſe getrennt waren[1]), und die Verbindung des Bogen- und Säulenbaues maſsgebend, ſelbſt da, wo der Zweck des Gebäudes eine beſondere Gliederung nicht bedingte. Während in den Theatern oft ein Portikus die oberſte Gallerie ſchmückte und auch im Innern den Mauern einen zweckentſprechenden Ausklang verlieh, war man in anderen Fällen beſtrebt, den Eindruck der Eintönigkeit zu vermeiden durch Eintheilung der Flächen in einzelne Felder, welche von Pilaſtern oder Säulen begrenzt wurden, und durch Einfügung von Niſchen mit flacher oder runder Abdeckung. Zur Anlage ſolcher Niſchen gewährte die Dicke der Mauern reichliche und bequeme Gelegenheit, ohne daſs beſondere techniſche Schwierigkeiten ſich ergaben oder eine Modifikation in dem einfachen Grundriſsplane nothwendig wurde. Die helleniſche Säule oder der Pilaſter mit ihrem Gebälk ſchmückten alsdann die Oeffnungen, bald konſtruktiv thätig, bald bloſs dekorierend. Dieſer Niſchenbau war in den Baſiliken mit viereckiger Grundform nicht ohne bedeutenden äſthetiſchen Reiz; bei den Rundbauten aber, wie im Pantheon, tadelt man mit Recht die an der Ueberwölbung der groſsen, dem Eingang gegenüberliegenden Niſche ſich dem Auge unangenehm aufdrängende gewundene Kurve. Das übertriebene Streben nach Erhöhung des Lebens auf den Flächen der in ſich ungegliederten Mauern führte naturgemäſs zu manchen Inkorrektheiten, da die Loslöſung der Kunſtform von der Konſtruktion der Willkür des Einzelnen jede Feſſel benahm. Die abwechſelnde Ueberdeckung der einzelnen Wand-

---

1) Siehe weiter unten das Innere des Pantheons.

felder mit dreieckigen oder runden Giebeln wollen wir hier noch gelten laſſen, obwohl weder ein konſtruktiver oder äſthetiſcher Zweck ſie forderte. Wir finden ſie ſowohl in direkter Verbindung mit der Wandfläche[1]) wie in Verbindung mit Säulen und Pilaſtern angewendet.[2]) Wird aber, wie an einem Triumphbogen zu Pompeji oder am Purgatorium des Iſistempels daſelbſt, das Zwiſchengebälk durch einen runden Bogen durchſchnitten oder werden mehrere Pilaſter ohne Zwiſchengebälk aufeinander geſetzt[3]), ſo verliert die Dekoration den Schein organiſchen Lebens, der ihr allein eine arichitektoniſche Berechtigung einräumen kann.

Wir haben hiermit die weſentlichſten Elemente der architektoniſchen Sprache der Römer kennen gelernt, ſo weit ſie noch, ſei es in loſerem, ſei es in feſterem Zuſammenhange mit dem konſtruktiven Gerüſt ſtehen. Wir erkannten ſie bald als helleniſches, bald als orientaliſches oder etruskiſches Erbe und nur einzelne als original erfunden. An die Stelle jener anmuthsvollen Friſche des unmittelbar Empfundenen bei den helleniſchen Werken war entweder eine dekorative Ueberwucherung oder eine matte und nüchterne ſchablonenhafte Profilierung getreten. Die Beiſpiele eines wahrhaft organiſchen Kunſtſchaffens wurden im Laufe der Zeit immer ſeltener, bis endlich mit der vollen Loslöſung der Form von dem Inhalt auch der letzte Schein architektoniſcher Gediegenheit ſich verflüchtigte. In der beſſeren Zeit des römiſchen Kunſtlebens erkennen wir noch überall den praktiſchen Verſtand, der das Vorhandene trefflich zu kombinieren verſteht, ſo daſs es in dieſen neuen Verbindungen faſt die Wirkung einer Neuſchöpfung ausübt. In der ſpäteren Zeit aber tritt das Streben nach äuſserer Eleganz in den Vordergrund und damit gewinnt die höchſte Willkür die Oberhand. Die Formen werden jetzt meiſtens nur noch zu einem verhüllenden Gewande ver-

---

1) Vergl. den Quirinustempel, das Gebäude der Eumachia in Pompeji.

2) Siehe weiter unten das Innere des Pantheons.

3) Siehe Overbeck a. a. O. Bd. II. S. 129.

Fig. 43.

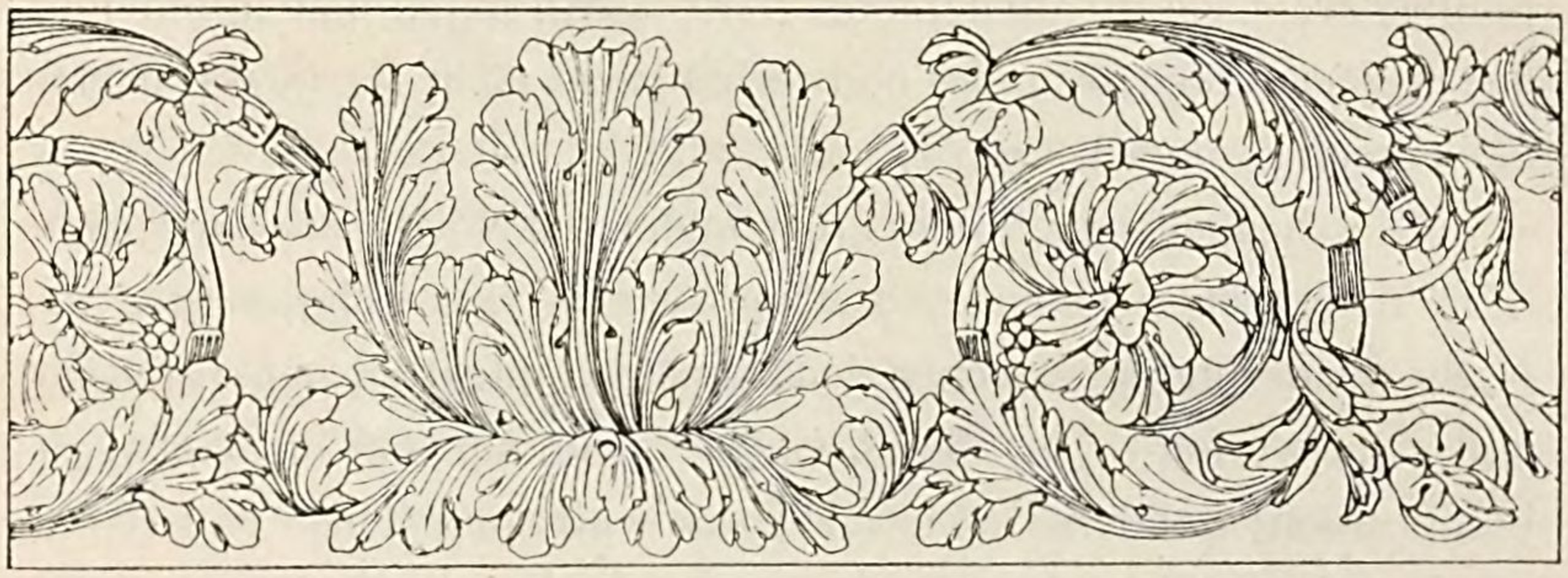
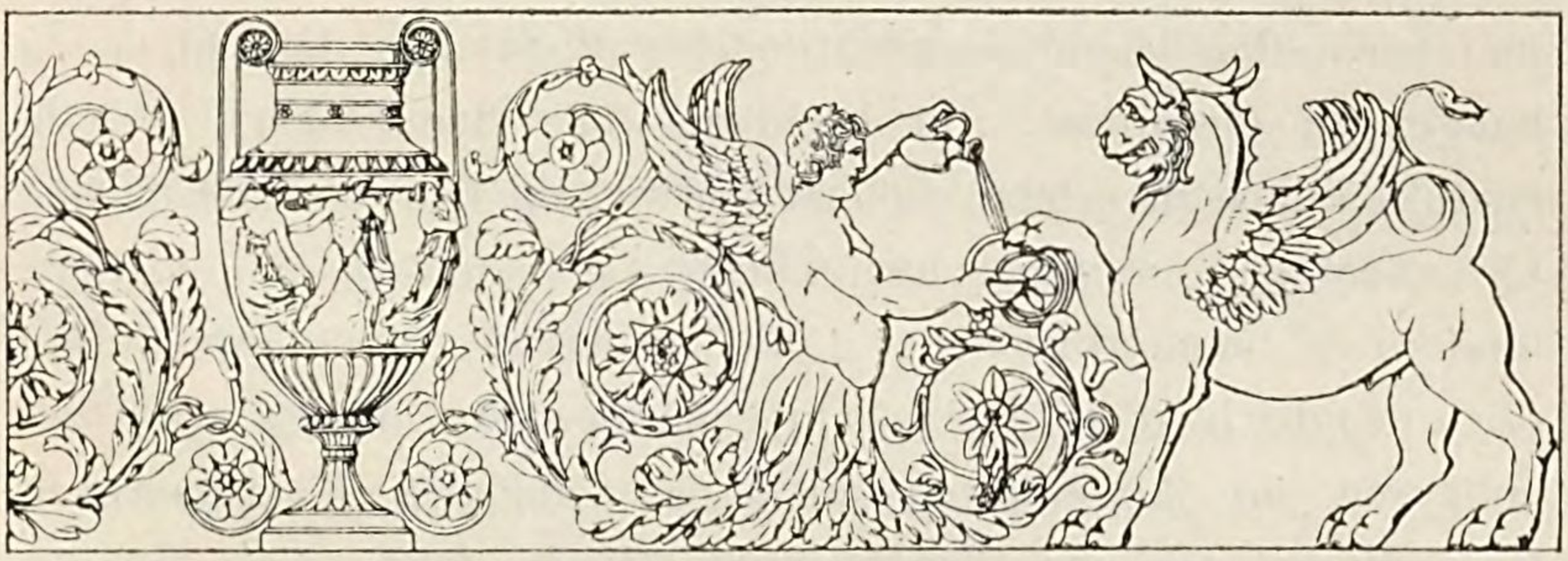
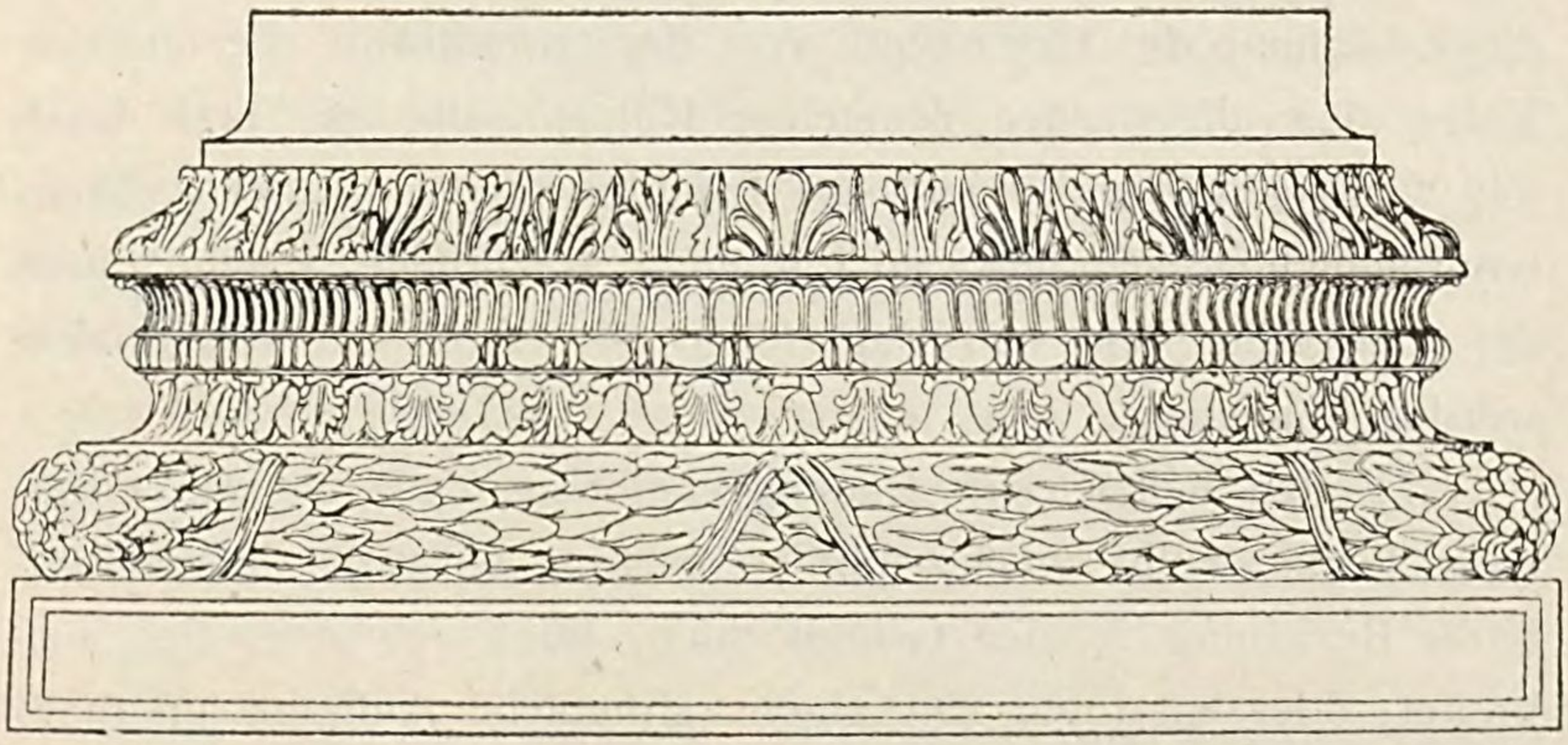


Fig. 43 A.



Römische Ornamente.

Fig. 44.



Basis mit Ornamenten.

einigt und die nunmehr rein dekorativen Ornamente, ſeien ſie plaſtiſcher, ſeien ſie maleriſcher Art, verdrängen mit ihrem ſinnlichen Reiz den ſtrengen und erhabenen Geiſt architektoniſcher Gediegenheit und Würde.[1])

Die helleniſche Architektur bildete ihre Werke organiſch, d. h. nach einem Geſetze, welches wir in den Schöpfungen der Natur wiederfinden, welchen jene es abgelauſcht zu haben ſcheint, und zwar verfolgte ſie dieſes Geſetz nicht nur für die Geſammtkompoſition, ſondern auch für jeden einzelnen Theil von der in konſtruktiver Thätigkeit befindlichen Säule an bis zu den frei ausklingenden Akroterien des Giebels und zu dem anmuthigſten und leichteſten Kinde architektoniſcher Phantaſie, dem bloſs anhängenden Ornament. In leichtem Fluſs der Linien, aber in charakteriſtiſchem ernſten Schnitt entwickeln ſich die helleniſchen Ornamente, in ihren einzelnen Theilen nicht gewaltſam geſondert, ſondern in ununterbrochener Linie in einander überflieſsend und doch zugleich den Uebergang markierend. Dieſes Geſetzes entſagten im Allgemeinen auch die römiſchen Künſtler nicht (Fig. 43 und 44); ihre ornamentalen Werke laſſen deshalb auch bis zum Untergange des Römerreiches die edle Verwandtſchaft erkennen. Allein ſie unterſcheiden ſich doch zu ihrem Nachtheil durch zwei weſentliche Merkmale von ihren Vorbildern, durch die Loslöſung des Ornaments von der Grundform, die nur eine Folge des allgemeinen römiſchen Kunſtprinzips iſt, und durch die weniger liebevolle und oft ſchablonenhafte, dabei meiſtens naturaliſtiſche Behandlung im Einzelnen, Nachtheile, welche durch die überreiche Fülle von Variationen aller Art nicht aufgewogen werden können.

Bei den helleniſchen Bauten klaſſiſcher Zeit hat das Ornament keinen Selbſtzweck, ſondern es ſteht entweder in unmittelbarer Beziehung zu den Grundformen, über welche es ſich ausbreitet, oder hat ſogar eine eigene äſthetiſche Aufgabe innerhalb

---

[1]) Vergl. das in Abthlg. I. S. 134 über das Ornament Geſagte.

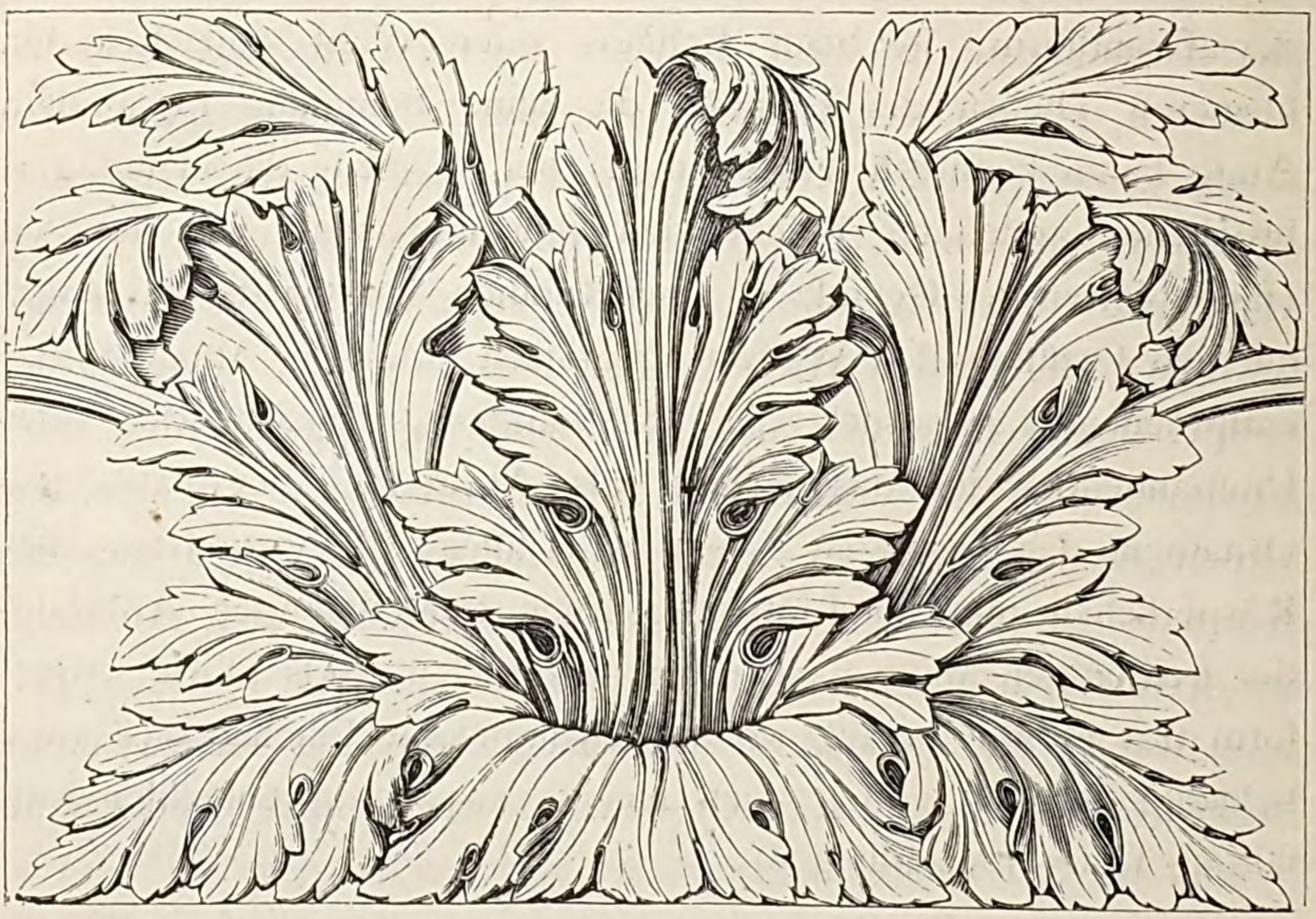
der Kompoſition zu erfüllen, ſo daſs es als nothwendiges Glied derſelben auftritt. Bei den Profilierungen diente es zur Betonung der Grundform, ſo beim Echinos oder Wulſt und bei den kleineren Theilen der Geſimſe, die ohne Bemalung ſogar dem Auge kaum kenntlich ſein konnten; bei Formen, die in ununterbrochener gedehnter Fläche den Bau umfaſsten, wie bei den Hängeplatten der Geſimſe und bei Rahmen, wurden die das Auge mit ſich fortführenden Waſſerwogentänien oder der Mäander der entſprechende Ausdruck des ſich bandartig Hinziehenden oder Umſpannenden für das Gefühl; als Akroterie aber hatte das Ornament den wichtigen Zweck zu erfüllen, die Vermittlung des Körperlichen mit der Luft oder einen befriedigenden Ausklang der freithätigen Maſſe nach oben herzuſtellen. Als bloſse Spielform trat es nur da auf, wo an ſich unbelebte Flächen das Auge beleidigt hätten, jedoch auch hier in zweckentſprechender Entfaltung ſeiner Einzeltheile.[1])

Von dieſem Zwange, welcher die innere Entwicklung des an ſich maleriſchen Ornamentes an ein den Bauformen urſprüngliches geometriſches Geſetz knüpfte und ihm den zweckentſprechenden architektoniſchen Ernſt verlieh, ſagten die römiſchen Künſtler ſich los, wodurch oft die gröſste äſthetiſche Widerſinnigkeit in ſeinem Gebrauch eintrat. Welchen Reichthum an neuen Kapitälen jene Vorliebe für das Ornamentale zur Folge hatte, haben wir ſchon oben erwähnt; von der Ueppigkeit der Geſimſe hatten wir in gleicher Weiſe charakteriſtiſche Beiſpiele kennen gelernt. Dieſe Formen bewegten ſich jedoch noch innerhalb des architektoniſch Zuläſſigen, wenn auch ſehr nahe an ſeiner Grenze; in anderen Fällen ſteigert ſich dieſer Reichthum zu einer kaum zu erfaſſenden Fülle, welche den Kern des betreffenden Theiles völlig überwuchert und ſich oft ſogar in Widerſpruch zu der Bedeutung

---

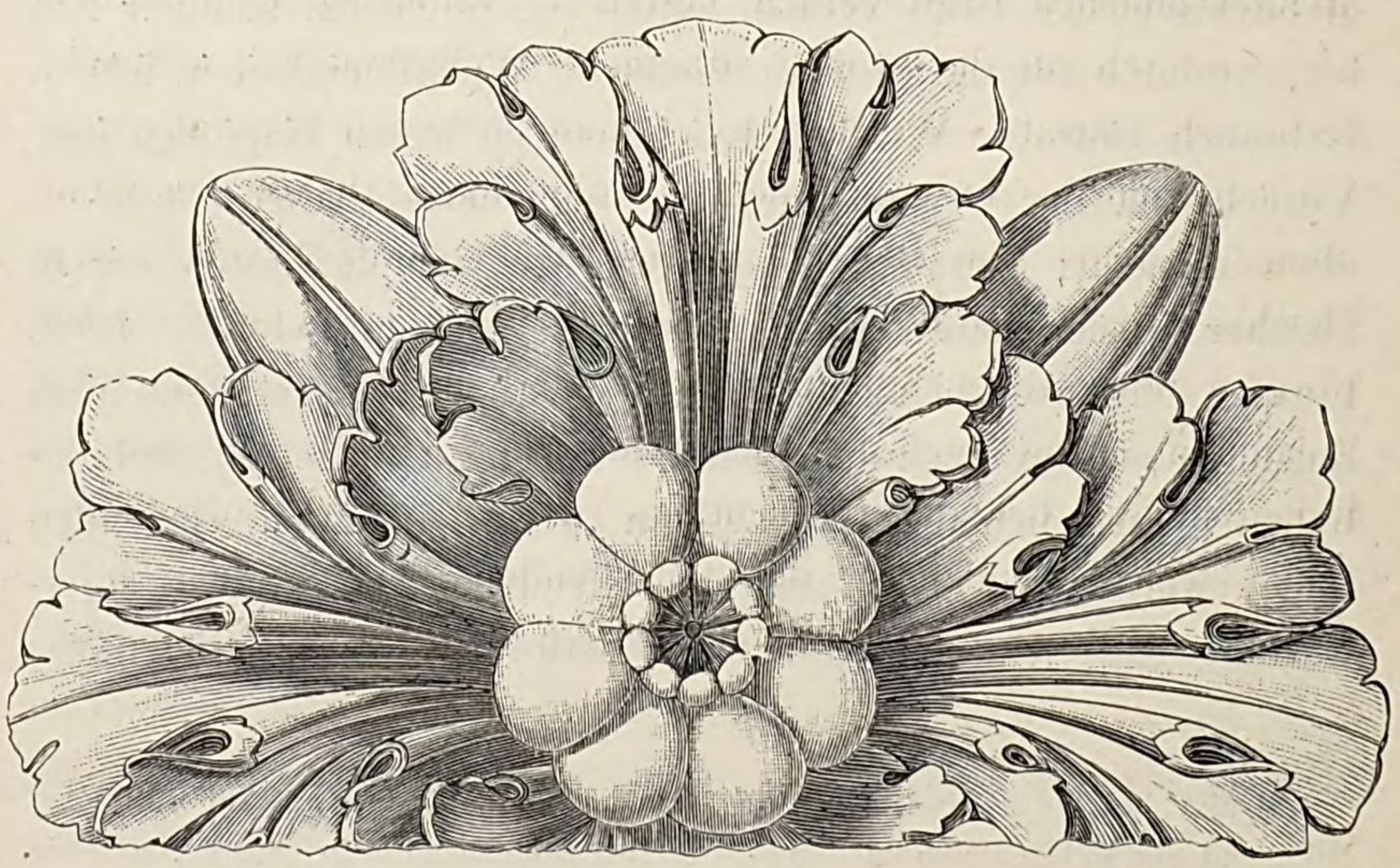
[1]) Man beachte die Betonung der Mitte und der Ecken durch das Ornament bei quadratiſchen Flächen, bei kreisförmigen die ſternartige Bildung, bei länglichen Flächen das Fortlaufende oder Aufſteigende u. ſ. w.

Fig. 45.



Von der sog. Florentiner Tafel. (Relief in Marmor.)

Fig. 46.



Rosette von einer römischen Felderdecke.

jener Form ſetzt, der ſie ein konkreteres und ſinnenfälligeres Leben verleihen ſollte. Derartige Beiſpiele ſind unzählige zu finden an den noch erhaltenen Reſten römiſcher Kunſt aus der Kaiſerzeit, mag man nun den Blick auf die von Ornamenten überwucherten Glieder der Säulenbaſen, auf die Säulenſchäfte und die Kapitäle oder auf das Gebälk und Geſims richten. Wo aufſtrebendes Leben ſich in der Form der Baſis kundthun ſollte, findet oft das ſich niederſenkende Blatt, wohl gar das umgekehrte Akanthusblatt ſeine Stelle, an dem Säulenſchafte verſchmähte man ſelbſt die Schraubenlinie nicht, die Kapitäle kokettierten mit zweckloſen, aber freilich an ſich oft nicht ohne Grazie behandelten Geſtalten, der Fries ſtrotzte von Combinationen aus allen Kreiſen der organiſchen Welt und ſelbſt die Sima fand eine durchaus zweckwidrige Vermehrung ihres aufſtrebenden Palmettenornaments in der Hinzufügung des abwärts geneigten.

Können wir auch dieſem Reichthum der römiſchen Phantaſie an ornamentalen Motiven, mögen ſie nun der anorganiſchen oder organiſchen Welt entlehnt ſein, unſere Bewunderung nicht verſagen, ſo verletzt uns um ſo mehr die Behandlung im Einzelnen. Bei der Fülle der Ornamente, welche das römiſche Auge verlangte, und bei der Schnelligkeit, mit welcher die gröſsten Bauten hergeſtellt werden muſsten, fanden die ornamentalen Künſtler keine Zeit zu einer Vertiefung in ihren Stoff. Der vortreffliche Stuck und der Thon boten Gelegenheit zur Anwendung der Schablone oder doch zur Nachhülfe, wo es nothwendig oder bequem erſchien, und wo dennoch edleres Geſtein, wie der Marmor, verwendet wurde, muſste der Bohrer an Stelle des Meiſsels ſeine Schuldigkeit thun. So vernichtete die ſich immer mehr breit machende Virtuoſität mit ihren techniſchen Hülfsmitteln den Reiz individuellen Lebens, welcher, ſo zu ſagen, einem jeden helleniſchen Ornament in Folge der Behandlung aus freier Hand einen beſonderen Charakter verliehen hatte. An einzelnen beſſeren Ausnahmen fehlt es auch hier nicht; doch können ſelbſt dieſe, wie das nebenſtehende, gegenüber der durchaus

römiſchem Geiſte entſtammten Deckenroſette aus Akanthusblättern (Fig. 46) edel ſtiliſierte Ornament (Fig. 45) beweiſt, den römiſchen Naturalismus nicht verleugnen. Das helleniſche Akanthusblatt war noch ſchärfer und reiner ſtiliſiert.

Daſs zu dem plaſtiſchen Ornament der Römer ſich die Farbe geſellte, bedarf keiner weiteren Erwähnung. Aber auch die Farbe allein fand, vorzugsweiſe im Innern der Gebäude, bei dem dekorativen Ornament Verwendung. Was überhaupt die dekorative Malerei geleiſtet, von den einfachſten Motiven an bis zu figurenreichen und landſchaftlichen Gemälden, ſei es an den Wänden, ſei es an den Fuſsböden, werden wir weiter unten bei Beſprechung der römiſchen Privathäuſer kennen lernen. Aus dem engen Rahmen der architektoniſchen Formenſprache fällt es heraus. Es genüge hier, darauf hinzuweiſen, daſs bei der römiſchen Architektur wohl wie bei keiner vorher den Geſchwiſterkünſten, der Plaſtik und Malerei, Gelegenheit zur Entfaltung ihrer Kräfte im Dienſt jener gegeben wurde. Nur durch gemeinſchaftliche und harmoniſche Thätigkeit dieſer drei Künſte konnte der Monumental- und Privatbau in der ſtolzem Römerſinne genügenden Pracht ſich entfalten, konnte das Rom der Kunſt Rom und Pompeji Pompeji werden.

Die römiſche und helleniſtiſche Architektur.

Der helleniſchen Kunſt ſchloſs ſich die römiſche in all ihren Zweigen durch die Vermittlung der helleniſtiſchen [1]) an, auf welche Technik, Formenſprache und Kompoſition in gleichem Maſse zurückweiſen. Zwar haben die Stürme der Weltgeſchichte die Werke der Zeiten Alexanders des Groſsen und der Diadochen noch ärger heimgeſucht, als die der national-helleniſchen und der römiſchen, ſo daſs von den glänzendſten Zeugen jener faſt überlebensfriſchen Epoche der Verwiſchung der Ländergrenzen und der Vermiſchung der Völker ſelbſt nur noch die zwar bewundernden, aber doch eine genaue Vorſtellung kaum gewährenden Berichte der Schriftſteller übrig geblieben ſind, und auch dieſe in verhältniſsmäſsig geringer Zahl; jedoch genügen ſie, nachdem wir uns mit der architektoniſchen Formenſprache der Römer vertraut gemacht haben, in Gemeinſchaft mit den theils ſchon ſeit längerer Zeit, theils erſt vor Kurzem der Kunſtforſchung zugänglich gemachten Reſten dieſer Epoche, um erkennen zu laſſen, welche Elemente und welche Motive der römiſchen Architektur von den Künſtlern als Reminiszenzen aus der helleniſtiſchen Kunſt mit nach Italien gebracht wurden. Je

---

[1]) Als »helleniſtiſch« bezeichnen wir hier die Periode der Kunſt, welche in die Zeit nach Philipp und Alexander d. Gr. fällt.

weiter wir aber nachforſchen, ſei es in den erhaltenen Schriften über Kunſt und Künſtler, ſei es in den Trümmern der Werke ſelbſt, um ſo mehr Glieder müſſen wir der Kette einreihen, welche Hellas und Rom mit einander verbindet, um ſo überraſchender wirkt auf uns die durch den Umſchwung und die Macht der Verhältniſſe aufgeweckte Erfindungs- und Kombinationskraft der Zeiten Alexanders des Groſsen und ſeiner Nachfolger und um ſo leichter begreifen wir auch, wie das wenig kunſtgeübte Rom in kurzer Zeit die ſeinem Gefühl und ſeinem Bedürfniſs in gleicher Weiſe genügenden Kunſtformen ſich zu erwerben vermocht hat. Wie die Ausführung des Gedankens eines Weltreiches von Alexander begonnen und von den Römern vollendet wurde, ſo war auch die römiſche Kunſt nur die Vollendung der helleniſtiſchen, aber auch, wie die Wirklichkeit ſelbſt, ohne den Hauch jener idealen Verklärung, welcher noch die wiſſenſchaftlichen und künſtleriſchen Thaten eines Ptolemaios Philadelphos zu adeln vermochte. Je weniger Thatſachen aber die Kunſtgeſchichte aus der helleniſtiſchen Periode zu verzeichnen oder im Bilde vorzuführen hat, deſto dringender tritt an die Architektonik die Aufgabe heran, geſtützt auf die Formen der römiſchen Kunſt, die Lücke auszufüllen und ſo der Entwicklungsgeſchichte des architektoniſchen Kunſtgefühls im Alterthum den wünſchenswerthen Zuſammenhang zu geben.

»Wie in einem Becher der Liebe waren die Elemente alles Völkerlebens in einander gemiſcht«, ſagt ein alter Schriftſteller [1]) von der Zeit Alexanders des Groſsen, »und die Völker tranken gemeinſam aus dieſem Becher und vergaſsen der alten Feindſchaft und der eigenen Ohnmacht.« Mit Berückſichtigung des in fortſchreitender Entwicklung befindlichen Naturalismus hat der letzte Theil dieſes Satzes für die ganze Kunſtgeſchichte ſeit Alexander ſeine Berechtigung. Und nicht ein Werk des Zufalls war

---

[1]) (Plato) de fort. Alex. 1. 6. Vergl. Droyſen, Geſchichte des Hellenismus. Bd. I. 2. Gotha 1877.

dieſe Vermiſchung, ſondern ſie wurde von dem jungen Eroberer und Staatsmann mit vollem Bewuſstſein erſtrebt und angebahnt, ſo daſs innerhalb des kurzen Zeitraumes von zehn Jahren die abend- und morgenländiſche Kulturwelt die durchgreifendſten Veränderungen erfuhr. Der helleniſche Geiſt der Schönheit und des Maſses fand durch die Kolonien Eingang zu den Herzen der Orientalen, und die orientaliſche Gröſse und Pracht blieb umgekehrt nicht unbewundert und ohne Nachahmung bei den bis dahin in beſcheideneren Verhältniſſen ſich bewegenden Hellenen. Jene ſittſamen, ihres Werthes unbewuſsten Blumen, die Erzeugniſſe klaſſiſchen Formengefühls, wollten jetzt dem hochfahrenden Sinne nicht mehr genügen, da die gewaltigen Thaten der Zeit zu gröſseren Unternehmungen auch in der Kunſt reizten und der geſteigerte Verkehr in den raſch emporblühenden Mittelpunkten des Welthandels die weitgehendſten Anforderungen auch an die Kunſt ſtellte; aber ſie waren doch noch nicht verwelkt; ihre Schönheit blieb vielmehr nach wie vor auf's Höchſte bewundert und verehrt, und von ihrer Anmuth theilten ſie neidlos den jüngeren und ruhmſüchtigeren Geſchwiſtern mit. Die Begeiſterung für das Schöne beruhte im Allgemeinen nicht mehr auf der formalen Durchbildung des Einzelnen und ſeiner Zuſammenſtimmung zu abſoluter Harmonie, ſondern auf der kompoſitionellen Kraft und Energie, auf der Kühnheit der Technik und der Pracht dekorativer Kunſt. In dieſen Punkten zeigte die helleniſtiſche Zeit nach den uns erhaltenen Zeugniſſen mit der ſpäteren römiſchen die nächſte Verwandtſchaft; nur eines hatte jene vor dieſer immer noch voraus: die reinere, wenn auch nicht der unmittelbaren Empfindung entſtammte Begeiſterung für das neue Ideal, welche ihr Vorbild fand in der zeitlich ſo nahen Periode des klaſſiſchen Hellenenthums und durch ihre Werke genährt wurde. Zwar drückte die Reflexion auch dieſer Zeit den Stempel auf; aber ſie war noch gepaart mit der Wärme des Gefühls und die Schönheit fand noch Liebe ihrer ſelbſt wegen. Allein die kritiſche Betrachtung der Vergangenheit

beförderte das Nachempfinden zu Ungunſten des Original-Empfindens, und die der Gegenwart den Anſchluſs an die natürliche Erſcheinung der Dinge zu Ungunſten der idealen Geſtaltung. Die Kunſt verband ſich jetzt inniger mit der unmittelbaren Wirklichkeit, die Malerei, indem das Genrebild mit Vorliebe gepflegt, die Plaſtik, indem die möglichſte Naturwahrheit der Formen erſtrebt [1]), die Baukunſt, indem ihre Formen Eigenthum der Profankunſt, der Kunſt des Luxus und des praktiſchen Lebens, wurden und ihre Kompoſition die Natur ſelbſt in ihr Gebiet hineinzog. Hiermit erlahmte zugleich die Erfindungskraft auf dem idealen Gebiete der Kunſt, und wie ſeit Alexander dem Groſsen keine neue Götterbilder mehr geſchaffen wurden, ſo entſtanden in der Architektur auch keine neuen Typen der Tempel mehr, welche ſie in andere Bahnen des Idealismus hätten lenken können. Wenn deshalb feſtſteht, daſs die römiſche Plaſtik und Malerei faſt alle ihre Motive der Diadochenzeit entlehnten [2]), ſo daſs ſelbſt bei Porträtſtatuen die Entlehnung der Geſtalt von derſelben angenommen werden darf, daſs hingegen die Kunſt nur da, wo ſie an die Wirklichkeit anknüpfen konnte, ein reges Leben bei den Römern bewahrte [3]), ſo dürfen wir für die Architektur ein Gleiches annehmen, wodurch ihr jedoch immerhin mehr Selbſtändigkeit als ihren Geſchwiſtern zuerkannt wird, da ſie als Profankunſt vorzugsweiſe mit den Bedürfniſſen des öffentlichen und privaten Lebens zu rechnen hat und die römiſchen doch weſentlich von denen der helleniſtiſchen Zeit ſich unterſcheiden.

Die Verwandtſchaft der römiſchen Architektur mit der helleniſtiſchen zeigt ſich zunächſt in der Technik; ſchon die Berichte Vitruv's können hierüber keinen Zweifel laſſen [4]) und Aus-

---

[1]) Von dem Ernſt der Naturbeobachtung zeugt die Nachricht über Paſiteles, der, beſchäftigt einen Löwen zu modellieren, beinahe von einem aus dem Käfig entſprungenen Panther zerriſſen worden wäre. Plin. XXXVI, 40.

[2]) Siehe Helbig a. a. O. S. 22 etc. und Kap. XV.

[3]) Ebendaſelbſt S. 111.

[4]) Vitruv II, 8.

grabungen der Neuzeit haben ſie beſtätigt. Die Mauern des von Ptolemaios II. Philadelphos erbauten ſogenannten Ptolemaiions auf Samos waren in iſodomer Manier hergeſtellt [1]), der ſogenannte »neue Tempel« (Marmortempel) daſelbſt in pſeudoiſodomer [2]), und wenn wir Kiepert [3]) richtig verſtanden haben, ſo iſt noch heute in der Nähe des Heiligengrabes Santon Schelibi im Meere ein 300 Meter langes Stück von dem Unterbau der Grundmauern des alten Alexandria zu erkennen, welches aus Bruchſteinen und aus Mörtel, der mit Ziegelſtücken gemiſcht iſt, beſteht, alſo Emplekton iſt.

Das Gewölbe war eine allen Kulturvölkern des Alterthums nicht fremde Konſtruktion; eine umfaſſendere Anwendung auch im Hochbau ſcheint es ſchon in dem auf Geheiſs des groſsen Königs nach den Plänen des Architekten Deinokrates erbauten Alexandria gefunden zu haben. Denn Alexandria, ſchreibt Caeſar [4]), iſt ziemlich feuerſicher, weil die Gebäude ohne Gebälk und Holz, von Mauerwerk und Gewölben (Bogen) eingeſchloſſen und mit zerbröckeltem Geſtein oder mit Eſtrich überdeckt ſind. Die Dächer ſollen im Stichbogen überwölbt, mit Eſtrich belegt oder mit künſtlich ausgelegten Fuſsböden gepflaſtert geweſen ſein. Auch an Kuppelbauten mag es nicht gefehlt haben, da ein Propylaion dieſer Art erwähnt wird. [5]) Orientaliſche und egyptiſche Einflüſſe ſcheinen ſich bei dieſen Bauten mit helleniſchen gekreuzt zu haben. Welcher Art aber die bei ihnen zur An-

---

[1]) Conze, Hauſer und Benndorf, Neue archäologiſche Unterſuchungen auf Samothrake. Wien 1880. S. 35.

[2]) Ebendaſelbſt S. 27.

[3]) Kiepert, Zur Topographie des alten Alexandria in Zeitſchrift d. G. f. Erdkunde zu Berlin. 2. Bd. 1872. S. 337 etc.

[4]) Caeſar de bello Alex. I.: *Nam incendio fere tuta est Alexandria, quod sine contignatione ac materia sunt aedificia, et structuris atque fornicibus continentur, tectaque sunt rudere aut parimentis.* Zweifelhaft muſs bleiben, ob unter den Fornicibus Gewölbe oder bloſs Bogen zu verſtehen ſind. Im letzteren Falle liegt die Erinnerung an den römiſchen Bogenbau nahe.

[5]) Vergl. Semper a. a. O. Bd. I. S. 479.

wendung gebrachte Gewölbetechnik war, läſst ſich nicht mehr beſtimmen. Vielleicht dürfen wir aus dem Vorkommen des Emplektons bei der Stadtmauer einen Schluſs ziehen, wodurch die Technik des römiſchen Gewölbebaues in dem alexandriniſchen ihr Vorbild erhielt. Jedoch muſs vorläufig dieſe Muthmaſsung auf ſich beruhen bleiben, zumal da gleiche Verhältniſſe an verſchiedenen Orten zu denſelben Erfindungen führen konnten.

Ueber die Anwendung des Gewölbes bei Nutzbauten können wir hier kurz hinweggehen. Zu den bereits erwähnten Beiſpielen aus älterer Zeit fügen wir nur noch den Durchlaſs hinzu, der mit ſenkrechten Widerlagemauern und einem Keilſteingewölbe in Tonnenform in einer Spannweite von 1,90 Meter den Unterbau des oben erwähnten Ptolemaiions auf Samothrake in ſchräger Richtung durchzieht. Er führte das Waſſer eines Baches ab.[1])

Durch dieſe Bemerkungen erhält das oben vermuthungsweiſe über den Zuſammenhang der römiſchen Technik mit der helleniſtiſchen Geſagte[2]) neue Bekräftigung. Sie gewinnen eine noch höhere Bedeutung für uns in dieſer Hinſicht, wenn wir zugleich den Zuſammenhang beider Kunſtepochen in der Formengebung und in der Kompoſition berückſichtigen.

Die unternehmungseifrige Zeit Alexanders des Groſsen und ſeiner Nachfolger mit den Erfolgen ihrer Kriege, mit dem geſteigerten Verkehr ihrer Völker unter einander und mit der auch im Abendlande ſich mehr und mehr kundgebenden Neigung zu orientaliſchem Luxus und orientaliſchen Sitten, denen der groſse Eroberer ſelbſt in wohl bewuſstem Intereſſe ſeines groſsen Unternehmens nicht abhold war, bedurfte zur Befriedigung ſowohl der die Allgemeinheit durchdringenden, auf das Auſserordentliche gerichteten Gemüthsſtimmung, wie der geſteigerten Bedürfniſſe des öffentlichen Lebens groſsartigerer künſtleriſcher Unternehmungen in der Architektur, als die vorausgegangene Epoche des nationalen

---

[1]) Vergl. Conze, Hauſer und Benndorf a. a. O. S. 25.

[2]) Seite 93.

helleniſchen Lebens ſie gefordert hatte. Zugleich galt es, dem ſich raſch entwickelnden Umſchwunge der Verhältniſſe des geiſtigen und ſozialen Lebens in der entſprechenden kurzen Zeit gerecht zu werden. Zwiſchen dem See Mareotis und dem Meere erwuchs im Nildelta in wenigen Jahren die Weltſtadt Alexandria, in ihrer Gröſse und in der Pracht ihrer Bauten einzig würdig des groſsen Erbauers. Der Blick der Architekten muſste ſich bei ſolchen Aufgaben unwillkürlich nach dem Orient richten, mochte auch helleniſcher Formenſinn Gefühl und Meiſsel in gleichem Maſse beherrſchen. Allein wegen der Kürze der Zeit und des Umfanges der Werke konnte das Einzelne doch nicht die liebevolle Beachtung finden, wie zu den Zeiten des Perikles, wo zudem die Werke der Kunſt noch Werke des Volksgefühls und nicht die prunkenden Zeugen einzelner Machthaber waren. Das beweiſen faſt alle Bauten der Diadochenzeit; je weniger die Fürſten ſpäterer Zeit in der Verbindung heldenmüthigen und ſtaatsmänniſchen Sinnes mit der durch helleniſche Kunſtſchönheit geſättigten Gemüthsbildung dem groſsen Vorgänger glichen, um ſo fühlbarer wird auch der Mangel des Verſtändniſſes klaſſiſcher Formenſchönheit in den Werken der Kunſt, um ſo matter und ſchwungloſer werden die Formen im Einzelnen. Es iſt das kein Zufall, da die Kunſt abhängig war von dem Willen Einzelner, dem der Künſtler zu genügen hatte, und wenn wir der erwachenden und ſich raſch weiter entwickelnden Reflexion die Erkaltung des Gefühls im Allgemeinen zuſchreiben, ſo dürfen wir auch die Veränderung in den politiſchen Verhältniſſen gegenüber der klaſſiſchen Zeit des Hellenenthums, wo das ganze Volk baute und richtete, nicht auſser Acht laſſen. Die Formen an den Bauten des Ptolemaios Philadelphos oder eines Attalos II. unterſcheiden ſich von denen der vorausgegangenen Jahrhunderte in unverkennbarer Weiſe zu ihrem Nachtheil, obgleich beiden Fürſten ein hoher und edler Sinn für Kunſt und Wiſſenſchaft nicht abgeſprochen werden kann. Kurz, mit dem Abſchluſs des nationalen Hellenenthums waren auch die meiſten Brunnen geleert, aus denen die jugend-

kräftige, freie Phantaſie der Hellenen ſchöpfen konnte. Der Gedanke als Reflexion eröffnete die neue Aera und füllte ſie aus; ein Wiedererwachen des Kunſtlebens in der alten Weiſe des unmittelbaren Empfindens und Schaffens war damit abgeſchnitten und die Produktivität beſchränkte ſich immer mehr auf eine verſtandesmäſsige Kombination. Daſs die Römer das Erbtheil der helleniſchen Kunſt zunächſt durch die Vermittlung der helleniſtiſchen Zeit entlehnten, lehrt die Verwandtſchaft, welche ihre Formen mit denen dieſer Periode augenſcheinlich zeigen; beſtätigt wird es noch ausdrücklich durch die Einwanderung von Künſtlern nach Italien. Im Jahre 186 v. Chr. finden wir griechiſche Künſtler (artifices) in groſser Zahl bei der Ausſtattung der Spiele beſchäfſchäftigt, welche M. Fulvius Nobilior während des ätoliſchen Krieges gelobt hatte[1]); Architekten können unter ihnen kaum gefehlt haben. Hermodoros von Salamis führte nach dem Triumphe des Q. Caecilius Metellus über Makedonien den Bau der mit dem Namen dieſes Feldherrn bezeichneten Säulenhalle (Porticus) aus und baute etwa 10 Jahre ſpäter im Auftrage des Brutus Gallaecus den Marstempel.[2]) Auch die unter der grauſamen Regierung Ptolemaios VII. Euergetes II. auswandernden Künſtler werden das aufblühende Rom nicht unberührt gelaſſen haben. Kurzum, die Ueberſiedelung helleniſtiſcher Künſtler nach Italien und mit ihnen die Uebertragung der an den Geſtaden des öſtlichen Mittelmeeres herrſchenden Kunſtweiſe iſt, durch vielfache Nachrichten bezeugt, auſser allem Zweifel. Ihre Begründung finden letztere noch durch die Uebereinſtimmung in der architektoniſchen Formenſprache ſelbſt.

»Es weiſen«, wie Conze ſagt[3]), »am ‚neuen (doriſchen) Tempel‘ auf Samothrake im Detail der ſteife Echinos, die faſt nur angedeuteten Tropfen, das Kyma unter den Mutulen, auch

---

[1]) Liv. XXXIX, 22. Vergl. Helbig a. a. O. S. 321.

[2]) Helbig a. a. O. S. 322.

[3]) Architektoniſche Unterſuchungen auf Samothrake von Conze, Hauſer, Niemann. Wien 1875.

die kaum mehr als doriſch zu bezeichnende Form der Sima beſtimmt in ſpätgriechiſche, aber vorrömiſche Zeit.« Ein Vergleich dieſer Formen mit denen des oben beſchriebenen Tempels zu Cori und mit anderen in Pompeji [1]) vorhandenen zeigt eine nahe Verwandtſchaft. Der ſteife geradlinige Echinos iſt auch hier zu finden, ſogar mit dem dünnen Plättchen unter dem Abakus, welches hier die Stelle der ſchönen Rundung des Echinos an den klaſſiſchen Beiſpielen vertritt. In der Säulenhöhe zeigt ſich ebenfalls eine Annäherung, da dieſelbe $6^1/_2$ untere Durchmeſſer beträgt. Eine noch gröſsere Aehnlichkeit mit den erwähnten Beiſpielen der römiſchen Zeit zeigen Bauten aus ſpäthelleniſtiſcher Zeit. Die Säulen des Tempels der Athena Polias zu Pergamon [2]) aus der Zeit Attalos II. haben eine Höhe von $7^1/_3$ unteren Durchmeſſern, einen auffallend kleinen Echinos, niedrigen Abakus und eine geringe Entaſis. Der Architrav, der Triglyphenfries und das Geiſon erinnern ebenſo wie an den doriſchen Säulen der den Platz des Tempels nach zwei Seiten einſchlieſsenden Halle an die weiter oben beſprochenen Ausartungen helleniſch-römiſcher Bauweiſe. Dieſe Beiſpiele lieſsen ſich noch durch viele andere ſchon länger bekannte oder auch durch jüngſte Ausgrabungen an's Licht gebrachte vermehren. Als ein höchſt wichtiges Zeugniſs für den Zuſammenhang der römiſch-doriſchen Kunſt mit der helleniſtiſchen wollen wir aber nur noch ein Beiſpiel anführen. Es ſind dieſes die doriſierenden Pfeiler von dem Rundbau der Arſinoë auf Samothrake, die, rein dekorativ verwandt, auf römiſche Kunſt ſchlieſsen laſſen müſsten, wenn nicht das Denkmal ſelbſt durch ſeine Inſchriften als der Zeit des Ptolemaios Philadelphos angehörig geſichert wäre. [3])

---

[1]) Vergl. Fig. 67, S. 172 in Abthlg. III.

[2]) Conze, Humann, Bohn, Die Ergebniſſe der Ausgrabungen zu Pergamon im Jahrbuch der Königl. Preuſsiſchen Muſeen. III. Bd. 1. Heft. S. 70 etc.

[3]) Siehe Conze, Hauſer, Niemann a. a. O.

Iſt aus dieſen Beiſpielen zu erkennen, wie raſch das äſthetiſche Gefühl für die ſeelenvolle, ernſte und originalſte Sprache der helleniſchen Kunſt nach dem Verluſte der politiſchen Freiheit, den das Land des Perikles durch die Niederlage bei Chaeronea bis auf die neuere Zeit zu beklagen gehabt hat, zu empfindungsloſer Nüchternheit herabſank, ſo fehlt es auf der andern Seite nicht an ſolchen mannigfachſter Art, in welchen der Zug nach individueller Freiheit, nach Loslöſung von den Grenzen, welche das engere Vaterland dem geiſtigen und ſozialen Leben zog, ſich zeigte, es fehlte ebenſo wenig an Beiſpielen, bei welchen dieſer Zug zur orientaliſchen Phantaſtik verleitete, von der ſelbſt die geſchloſſene doriſche Ordnung nicht verſchont blieb. Von dem ſogenannten »hörnernen Altar« auf Delos ſind doriſche Halbſäulen erhalten, welche an Pfeilern ſtehen, deren Kapitäl aus den Vorderkörpern zweier Stiere gebildet iſt. Die Triglyphen ſind ebenfalls durch Stierköpfe vertreten.[1]) Wir haben hier offenbar die Einwirkung des hereingebrochenen Naturalismus zu erkennen, wenn auch die unmittelbare Veranlaſſung zu dieſer Phantaſtik in dem örtlichen Kultus zu ſuchen ſein mag.

Die ioniſche und noch mehr die korinthiſche Ordnung, welch letztere ihres eklektiſchen und ornamentalen Charakters wegen ſchon an und für ſich mehr der helleniſtiſchen Periode angehört, boten ohne Aufgabe des ihnen eigenthümlichen Weſens der freieren Phantaſie reichlichere Gelegenheit zur Entwicklung dekorativer Pracht. Während daher die doriſche Ordnung im Laufe der Zeit ihren eigenthümlichen Charakter einbüſste, da ſie an beſtimmte Geſetze und Formen ſtrenge gebunden war, welche der Spätzeit nicht mehr zuſagten, ſo erfuhren die ioniſche und korinthiſche Ordnung hauptſächlich eine Steigerung in der Eleganz und Leichtigkeit ihrer Formen, wie ſie dem lebensfrohen Sinne ſpäterer Zeit entſprach, ohne daſs dadurch eine Differenz zwiſchen

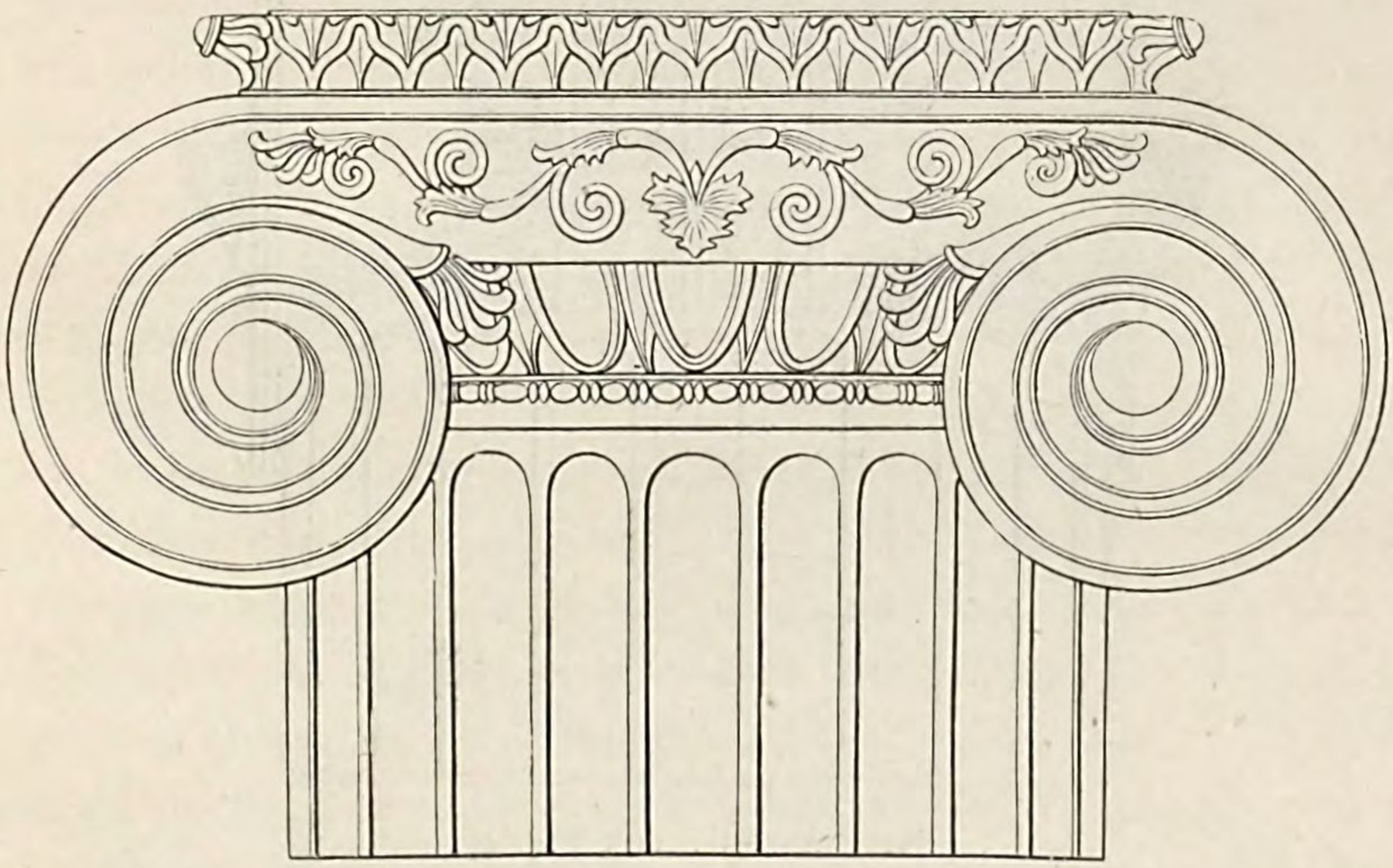
---

[1]) Vergl. Lübcke, Geſchichte der Architektur. 5. Aufl. Leipzig 1875. S. 64, woſelbſt auch die Abbildung.

Form und Idee in ſo herber Weiſe wie bei der doriſchen Ordnung ſich dem Gefühle aufdrängte. Von jenen beiden Ordnungen ſind mannigfache Beiſpiele erhalten; am intereſſanteſten für uns ſind die joniſchen Säulenkapitäle des von Ptolemaios II. Philadelphos gewidmeten propyläenartigen Baues auf Samothrake, da an ihnen die Strenge helleniſcher Klaſſizität und helleniſtiſche Eleganz noch unvermittelt neben einander beſtehen.

Während nämlich die Voluten ſowohl in ihrer Gröſse wie in dem einfachen Profile ihres Randes den Stempel attiſcher Schule an ſich tragen, ſteht weder das Rankenornament der

Fig. 47.

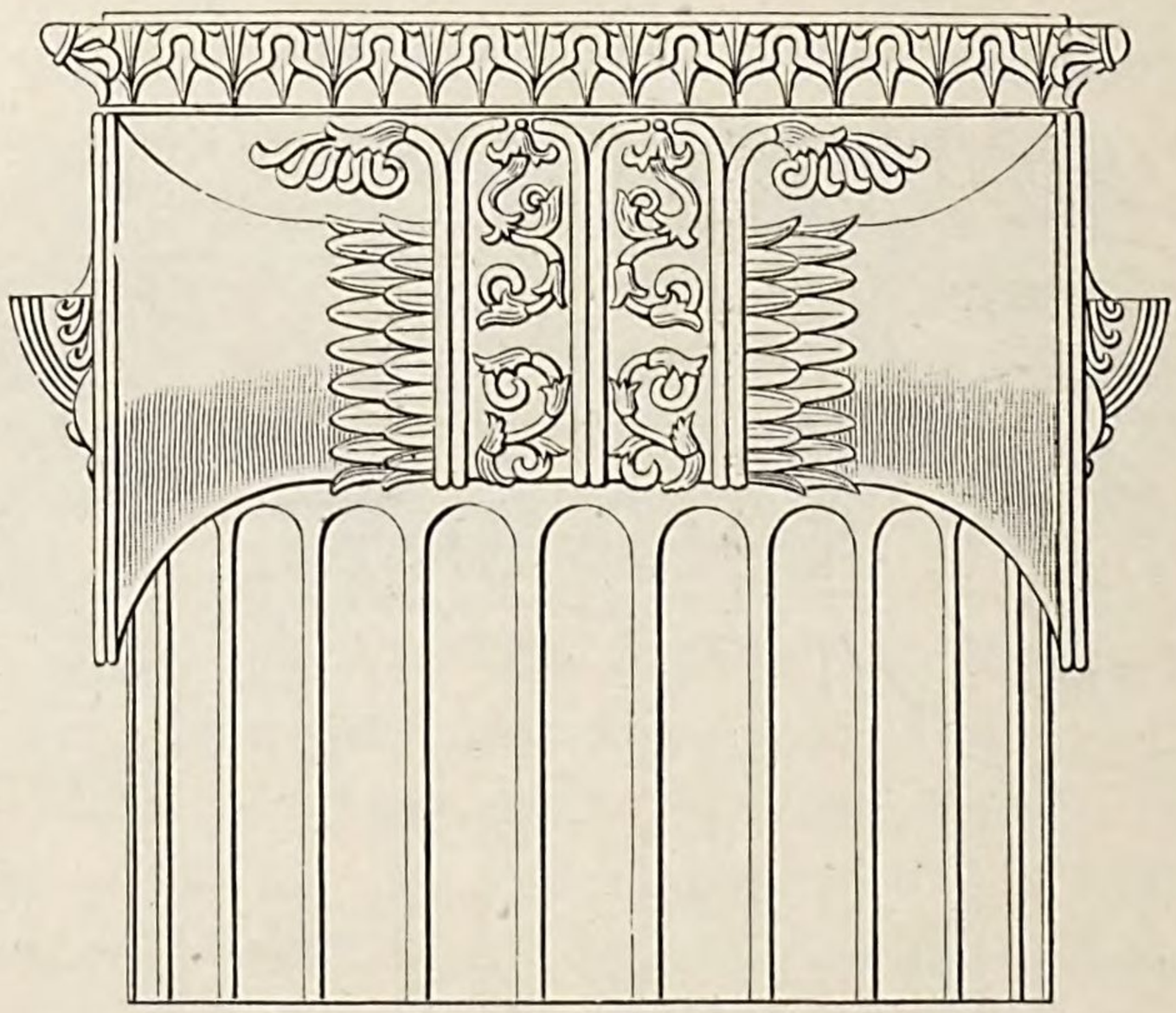


Ionisches Kapitäl vom Ptolemaion auf Samothrake.

Vorder-, noch das der Polſterſeite in näherer Beziehung zur Kernform (Fig. 47 und 48). Der Schwung der Ranken an der Vorderſeite der Faszie iſt ſogar eckig und in ſeinen Einzeltheilen ohne jede ſorgfältige Durcharbeitung. An den Polſtern des Kapitäls pflanzen die Ranken ſich ganz unmotiviert über den hier ſichtbaren Abakus fort, und der Ausklang der äuſserſten,

die beiden Polſterbänder umrahmenden Stäbchen nach links und rechts in einer Palmettenblume erſcheint gezwungen und manieriert. Der Künſtler wuſste das Verlangen nach dekorativer Pracht noch nicht in Einklang zu ſetzen mit den Grundformen helleniſcher Kunſt. Um wie viel glücklicher die ſpäteren Künſtler in der Löſung ſolcher Aufgaben waren, beweiſt ein Vergleich mit dem oben mitgetheilten römiſch-ioniſchen Kapitäl.[1]) Für uns aber iſt jenes Kapitäl inſofern von groſser Bedeutung, als es uns eine Spur des Weges zeigt, welchen die helleniſtiſche Kunſt bis zur

Fig. 48.



Seitenansicht von Fig. 47.

römiſchen einſchlug. Es iſt eben, wie ſchon Conze bemerkt hat[2]), ein Uebergangsvorbild von der helleniſch-ioniſchen zur römiſch-ioniſchen Ordnung.

Daſs bei den Formen dieſes Tempels überhaupt der Einfluſs attiſcher Monumente, vielleicht veranlaſst durch die Aehnlichkeit

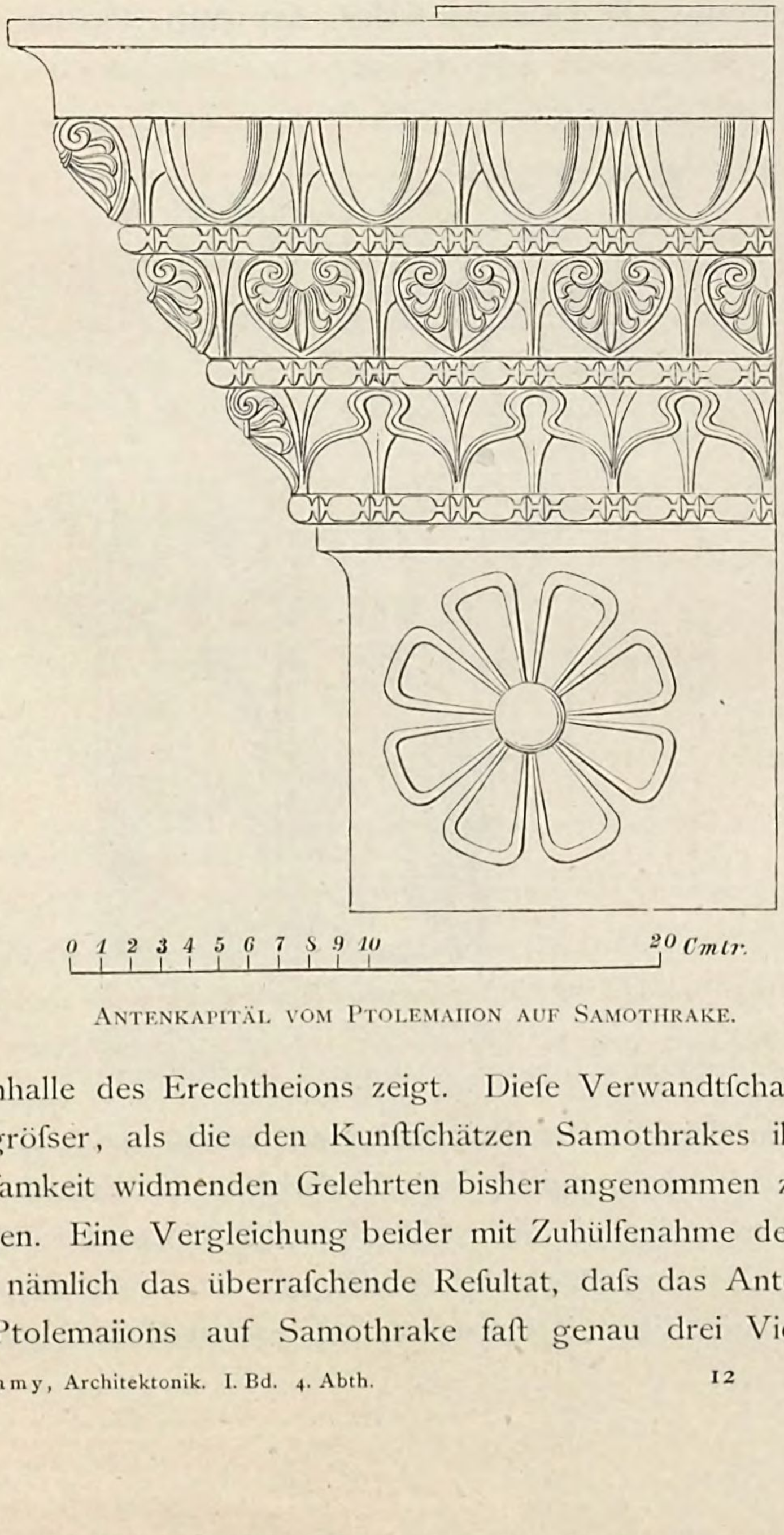
---

1) Fig. 32.

2) Conze, Hauſer und Benndorf a. a. O. S. 35 etc.

der ſamothrakiſchen und eleuſiniſchen Myſterien, maſsgebend war, beweiſt auſser dieſem Kapitäl und den rein attiſchen Baſen das Antenkapitäl, welches, aus einem Hals, drei durch Perlenſchnüre verbundenen Kymatien und einem Abakus beſtehend, die innigſte Verwandtſchaft mit dem Antenkapitäl der

Fig. 49.

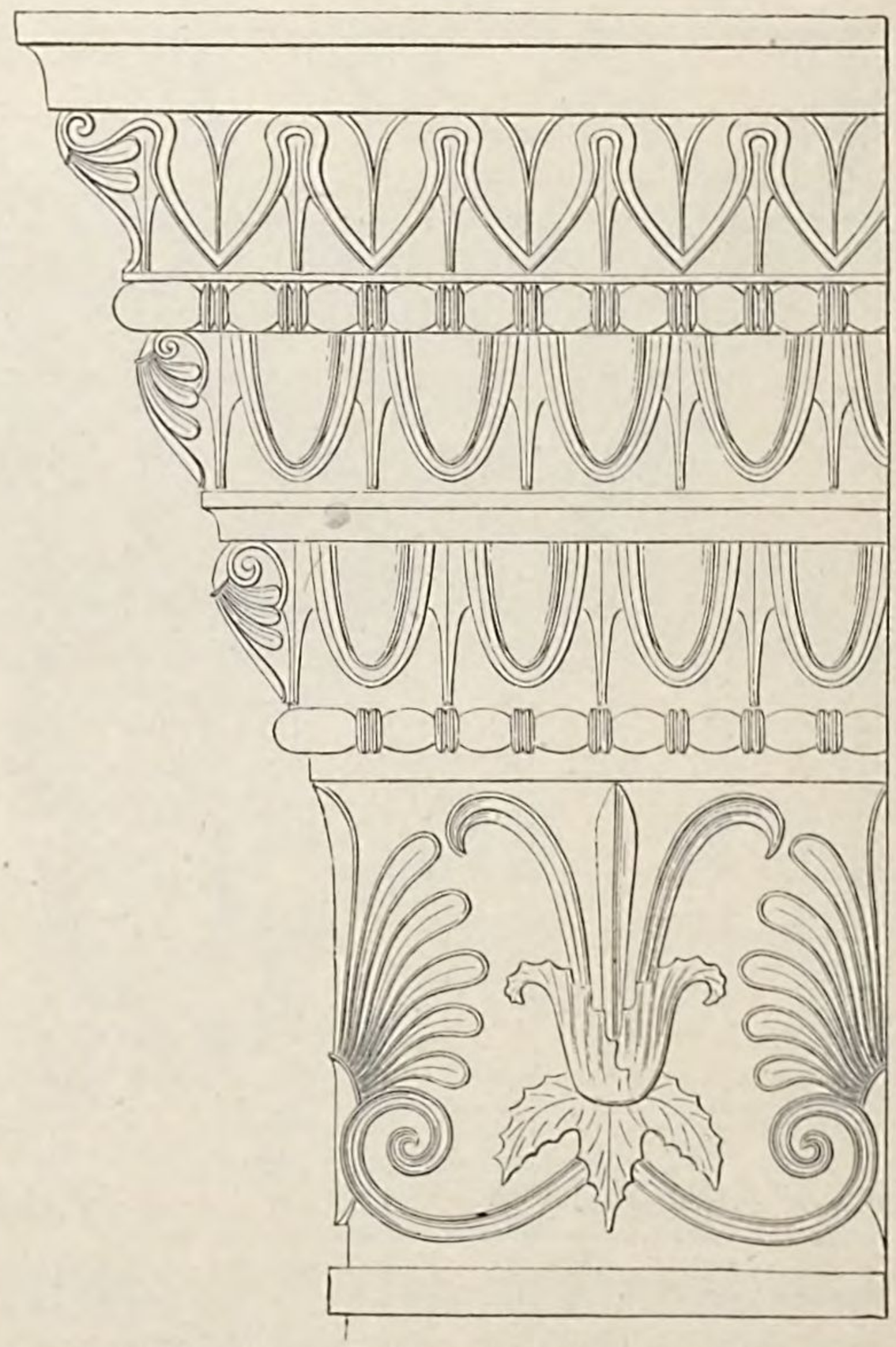


Antenkapitäl vom Ptolemaiion auf Samothrake.

Korenhalle des Erechtheions zeigt. Dieſe Verwandtſchaft iſt ſogar gröſser, als die den Kunſtſchätzen Samothrakes ihre Aufmerkſamkeit widmenden Gelehrten bisher angenommen zu haben ſcheinen. Eine Vergleichung beider mit Zuhülfenahme des Zirkels giebt nämlich das überraſchende Reſultat, daſs das Antenkapitäl des Ptolemaiions auf Samothrake faſt genau drei Viertel der

Höhe des Antenkapitäls des Erechtheions miſst und daſs die drei Kymatien, ja ſelbſt die Perlenſtäbe beziehlich ganz daſſelbe Verhältniſs zeigen. Ein ſolches unbezweifelbares Reſultat der Uebereinſtimmung beider in den einander entſprechenden Theilen kann kein Werk des Zufalls ſein, zumal da dieſe Häufung der Kymatien bisher einzig bei dem Antenkapitäl der Korenhalle gefunden wurde. Die Differenz, welche die unten folgende Tabelle

Fig. 50.



Antenkapitäl von der Korenhalle des Erechtheions.

in den einzelnen in der Reihenfolge von unten nach oben bezeichneten Formen angiebt, kann hierbei kaum in Betracht kommen, ebenſowenig wie die verſchiedenartige Ornamentierung der Kymata. Hier konnten ſich leicht örtliche Einflüſſe geltend machen, wie dieſes insbeſondere bei dem unterſten lesbiſchen

Kymation des ſamothrakiſchen Kapitäls der Fall zu ſein ſcheint, da es ſich in faſt gleicher Modellierung bei anderen Bauten der Inſel wiederfindet. Die realiſtiſchere Behandlungsweiſe des ſamothrakiſchen Kapitäls gegenüber ſeinem Vorbilde tritt vorzugsweiſe an der Perlenſchnur hervor, welche bei letzterem nur die Perlen, bei dem erſteren jedoch auch den Faden, an dem dieſe ſcheinbar aufgereiht ſind, zeigt. Die verhältnifsmäfsig ſtärkere Ausladung des ſamothrakiſchen Kapitäls aber und die reichere und draſtiſchere Modellierung der Kymatien im Einzelnen ſind Zeichen

Antenkapitäl der Korenhalle des Erechtheions.	**Antenkapitäl des Ptolemaiions.**
Hals mit Palmetten.	Hals mit Roſetten.
Apotheſis.	Apotheſis.
Platte.	Platte.
Perlenſchnur.	Perlenſchnur.
Kymation mit Herzlaub.	Kymation mit Herzlaub.
Hohlkehle mit Platte darüber.	Perlenſchnur.
Kymation mit Eierſtab.	Kymation mit umgekehrten Palmetten.*)
Perlenſchnur.	Perlenſchnur.
Kymation mit Herzlaub.	Kymation mit Eierſtab.
Hohlkehle.	Hohlkehle.
Platte.	Platte.

*) Dieſe Form der Palmetten findet ſich auch am Rinnleiſten des Parthenons als aufgemaltes Ornament.

einer maleriſchen Effekten zugethanen helleniſtiſchen Kunſt, wie ſie in dem an klaſſiſchen Denkmalen reichen Attika ſich nicht ſo raſch einbürgern mochten. Selbſt bei den ſog. Eierſtäben iſt inſofern eine Differenz zu erkennen, dafs die ſamothrakiſchen Blätter unten ſpitz zugeſchnitten ſind; doch dünkt uns, dafs gerade hier dieſe Differenz den Vergleich beider Formen nicht zu Ungunſten der ſamothrakiſchen Kunſt ausfallen läſst. Anders freilich ſteht es mit dem Ornament des Halſes. Die nüchternen und ohne Beziehung zu der Kernform ſtehenden Roſetten ſind mit den ſchönen,

nach Weiſe der attiſchen Kunſt edel und ſchwungvoll ſtiliſierten Palmetten des Vorbildes gar nicht zu vergleichen. Allein auch dieſer Roſettenſchmuck iſt keine dem Erechtheion fremde Form, wie ein Blick auf die Umrandung der uns erhaltenen Thür des Erechtheions [1]) lehrt. Aehnliche Roſetten finden ſich am Fries des Ptolemaiions wieder, wo ſie den Raum zwiſchen den ſeltſam ſtiliſierten Stierköpfen ausfüllen. Auch hier haben ſie rein dekorativen Zweck.

Es iſt hier nicht der Ort, aus dieſen Thatſachen Schlüſſe auf die Bauzeit der Korenhalle des Erechtheions zu ziehen, ſo nahe dieſe auch gelegt ſind; nur das eine iſt für uns zu betonen: die ideale oder religiöſe Kunſt der Diadochenzeit lehnte ſich in der erſten Hälfte des dritten Jahrhunderts v. Chr. noch eng an die klaſſiſche an und nur in den Ornamenten befolgte ſie eine dem Zeitgeiſt zuſagendere freiere Richtung; die Flüchtigkeit in deren Behandlung aber hatte ihren Grund in der Kürze der Bauzeit und vielleicht oft auch in der Knappheit der von den Stiftern gewährten Mittel. Ueber andere Beiſpiele aus der Entwicklungsgeſchichte des architektoniſchen Gefühls muſs die Architekturgeſchichte Auskunft geben.

Der ſeit Alexander dem Groſsen ſich raſch entwickelnde Sinn für Pracht und Luxus kam insbeſondere der Ornamentik zu gute, für welche zugleich der Orient neue Motive in reichlichster Fülle bot. Allein mit dem ſich nothwendig bildenden Virtuosenthum muſste ſie an Ernſt und Gemeſſenheit des Stiles einbüſsen. Die Wünſche der Machthaber waren raſch zu erfüllen, und es ſtand in den Sammelpunkten des Weltlebens ſicherlich eine groſse Schaar von Künſtlern und Handwerkern zur Verfügung. Wie leicht man es mit den nur loſe von den ſtrengen Geſetzen der Architektur beherrſchten Kindern der ſchmückenden Phantaſie ſchon im dritten Jahrhundert v. Chr. nahm, lehrten die oben angeführten ſamothrakiſchen Beiſpiele. Dieſe für die Architektur-

---

[1]) Abbildung in Abthlg. III. Fig. 117 A.

geſchichte der helleniſtiſchen Kunſt ſo wichtigen Trümmer bergen noch weitere, die wir kurz erwähnen wollen.

Zeigt nämlich die Löwenmaske am ſogenannten »neuen Tempel« noch eine ſtrengere Behandlung in der Modellierung der einzelnen Theile, ſo fällt die zum Ptolemaiion gehörige bereits durch maleriſch effektvolle Züge auf. Insbeſondere das groſse gewölbte Auge verräth das Streben nach charakteriſtiſcherer Wirkung, als bisher üblich geweſen war. Die Akroterien des neuen Tempels hingegen laſſen zwar in der Schärfe des Schnittes ihrer Blätter auf helleniſche Schule ſchlieſsen, ſind auch noch edel geſchwungen und an den allmählich ſich entwickelnden Uebergängen wohl pointiert; aber ſie ſind doch ſchon faſt zu üppig und überladen gebildet, als daſs über ihre Entſtehungszeit ein Zweifel herrſchen könnte. Die Ausführung iſt zudem flüchtig, wozu eine in den Kunſtformen ſo bedürfniſsreiche Zeit wie die der Diadochen leicht die Veranlaſſung geben konnte. Nicht ohne Intereſſe iſt ein Vergleich dieſer Ornamente mit denen der ſogenannten floreniſchen Platte. Die Verwandtſchaft in der Stiliſierung möchte den Schluſs nahe legen, daſs das Vorbild derſelben in der helleniſtiſchen Zeit zu ſuchen iſt.

In der reicheren Anwendung des Ornamentes ſelbſt wie in ſeiner freien, von den Geſetzen eines ſtrengen Stiles ſich loslöſenden Behandlung iſt offenbar ein Zug maleriſcher Willkür zu erkennen, wie er als Folge des gelockerten architektoniſchen Phantaſielebens unausbleiblich war; den ſchönſten Beleg, wie raſch dieſer Zug ſich entwickelte, liefert das Artemiſion zu Ephesos an dem unteren Theile ſeiner Säulen. Plaſtiſche Bildwerke belebten hier den Schaft; über ihnen, durch einen Rundſtab getrennt, ſtiegen erſt die Kanneluren auf. Der Bildhauer Skopas, welcher der Uebergangszeit von der nationalen Periode helleniſcher Kunſt zu der weltbürgerlichen angehört, ſoll eine dieſer Kompoſitionen geſchaffen haben. Schon mit dieſen Werken war der Weg zu der ſpäteren dekorativen oder inkruſtativen Kunſt, wie wir ſie bei den Römern kennen lernen, gebahnt.

Daſs ſelbſt an Orten, welche mit der attiſchen Kunſt in näherer Berührung blieben, das Gefühl für den organiſchen Werth der helleniſchen Ordnungen unter dem Einfluſs der helleniſtiſchen Geiſtesſtrömung erloſch, lehrt die Stoa Attalos II. zu Pergamon, welche über der oberen ioniſchen Säulenreihe einen zweifach faſzierten Architrav mit Abakus und Tropfenregula hat, der mit einem Triglyphon darüber aus einem Block gearbeitet iſt, ſo daſs auf jede Axe fünf Triglyphen kommen. Ueber dieſen Gliedern lagert ein Zahnſchnittgeiſon mit Sima und Löwenmasken als Waſſerſpeiern. [1])

Wenn wir uns ſchon mit dieſem Bauwerk inmitten der helleniſch-römiſchen Kunſtwelt zu befinden glauben, obwohl noch zwei volle Jahrhunderte zwiſchen ſeiner Entſtehungszeit und der Blüthe der römiſchen Kunſt liegen, ſo werden wir, ſelbſt abgeſehen von dem Geiſt der Kühnheit und Eleganz, welcher die pergameniſchen Kunſtanlagen im Groſsen und Ganzen auszeichnet, von der Flüchtigkeit der Technik und der feinen Detailbildung bei einzelnen Theilen, noch durch manche andere Einzelheiten pergameniſcher Bauten hierin beſtärkt, insbeſondere durch das mächtige, weit ausladende Geſims über dem Fries des groſsen Altares. Dieſes Geſims iſt, wie die Augenzeugen berichten [2]), »von mächtiger Wirkung, faſt doppelt ſo weit ausladend als ſeine Höhe (0,39 Meter) beträgt, ein deckender Schirm für die Skulpturen, von jener Feinheit der Detailbildung der beſſeren griechiſchen Zeit und doch von jener Groſsartigkeit und Keckheit in der Kompoſition, wie ſie zu den römiſchen Formen überleitet. Direkt über der Platte eine kleine Kehle, dann ein Kymation mit einem weit heraustretenden Zahnſchnitt darüber; eine mächtige Hohlkehle vermittelt den Uebergang zu der abermals weit vorſpringen-

---

1) Vergl. Conze, Humann, Bohn a. a. O.

2) Conze, Humann, Bohn, Stiller etc. a. a. O. S. 42. Erbauer des groſsen Altars iſt Eumenes II. (197–153 v. Chr.). Vergl. Conze in den Monatsberichten der königl. preuſs. Akademie der Wiſſenſchaften. Juli-Auguſt 1881.

den Hängeplatte, welche von der zierlichen, aber lebhaft geſchwungenen Sima gekrönt iſt.«

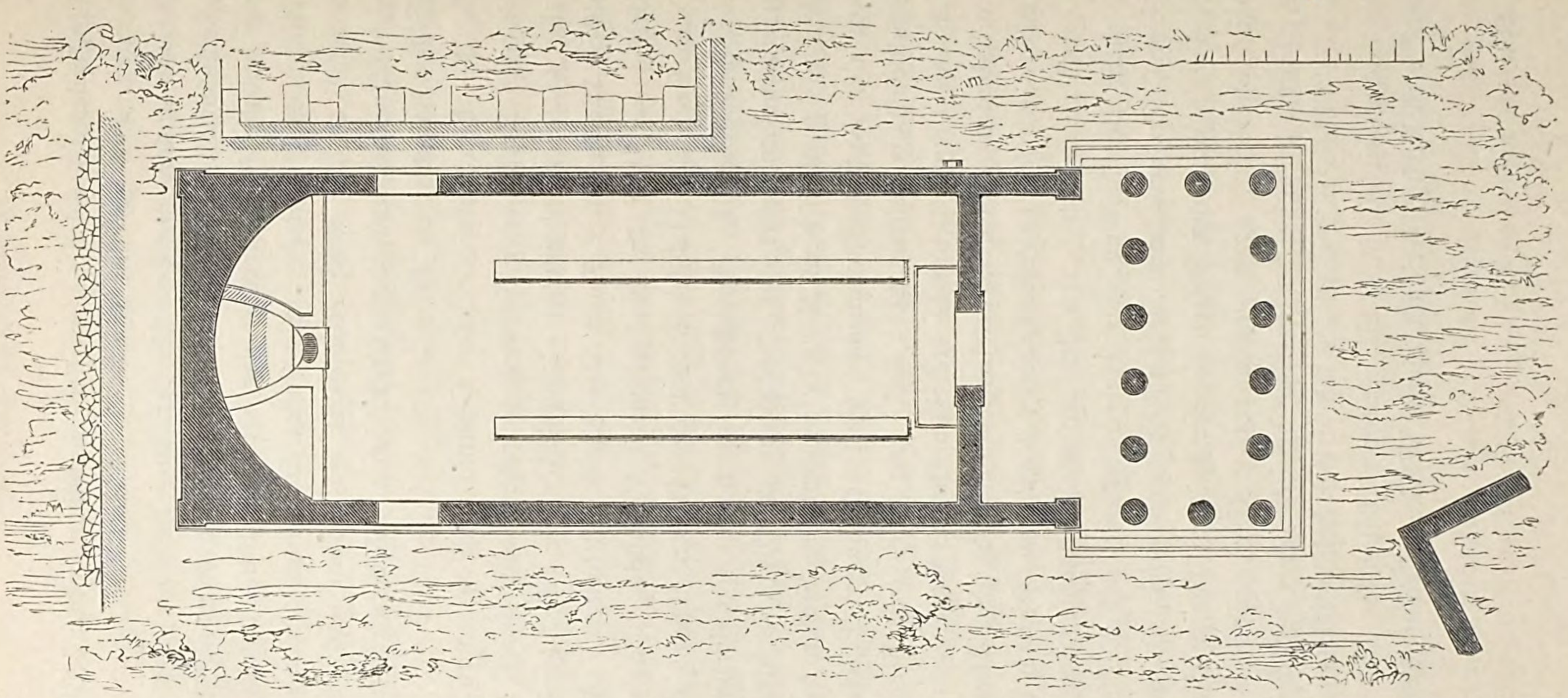
An eine andere immer mehr Anklang findende und in Rom ſpäter heimiſche Vermiſchung von Formen wollen wir hier nur erinnern: an die Bereicherung der attiſchen Baſis mit der aſiatiſchen Platte als Unterlage. Sie findet ſich unter anderen Monumenten auch an der Stoa Attalos II. zu Athen und Pergamon und ſogar ſchon an dem gegen Ende des 4. Jahrhunderts erbauten Tempel des Bakchos zu Teos.

Mit der Betrachtung dieſer Geſimſe ſind wir unwillkürlich ſchon in den Kreis jener Formen getreten, aus deren Kompoſition die ſpäteren römiſchen Baumeiſter für die groſsartigen originalſten Werke ihrer Kunſt das Kleid feſtſtellten. Auch für dieſe, ſehen wir, bot die Diadochenzeit Vorbilder. Ja, wie weit ſchon kurz nach der klaſſiſchen Zeit des Hellenenthums die Vorliebe für die äſthetiſche Ausbildung auch des Quaderbaues geſtiegen ſein muſste, lehrt das Philippeion zu Olympia, deſſen umlaufende, aus penteliſchem Marmor hergeſtellte Stufen ſogar »an der Stirn der Auftrittsflächen mit ſanft erhabenen Flachquadern und Randbeſchlag geſchmückt« ſind. Die ſichtbaren Flächen der Quadern des neuen Tempels auf Samothrake waren »mit einem wenig erhabenen« Spiegel verſehen, ähnlich die drei Mauern des Ptolemaiions, deſſen Durchlaſsquader ſogar »in ziemlich ſorgloſer Weiſe« ruſtiziert war. An der äuſseren Südſeite des letztern diente dieſe Bearbeitung zur Hervorhebung der Keilform der Wölbſteine. Zu erwähnen iſt endlich auch noch die architravähnliche Profilierung der Bogen an der zu dem Thurm der Winde in Athen gehörigen, etwa gegen 100 v. Chr. erbauten Waſſerleitung. Damit iſt auch die Profilierung des oben beſprochenen[1]) Bogens am Thore zu Falerii als ſchon der helleniſtiſchen Zeit angehörig nachgewieſen, was als weiterer Beleg für die römiſche und nicht etruskiſche Herkunft dieſes Werkes dienen dürfte.

---

[1]) Seite 39.

Fig. 51.



Grundriss des sog. neuen Tempels auf Samothrake.

Ergiebt ſich aus dieſen Beiſpielen die unwiderlegliche Thatſache, daſs die römiſche Architektur in ihrer Formenſprache ein Kind der helleniſtiſchen iſt, ſogar in jenen Theilen, welche man als dem römiſchen Gefühlsleben vorzugsweiſe eigenthümlich und deshalb ſeinen Charakter am deutlichſten zur Schau bringend zu betrachten pflegt, ergiebt ſich, daſs ſogar die dekorative Anwendung des Säulenbaues mit ſeinen einzelnen Gliedern der helleniſtiſchen Zeit keineswegs fremd geweſen iſt, ſo zeigt die Entwicklung der Grundriſsdispoſitionen ſeit der klaſſiſch-helleniſchen Zeit, daſs auch ſie den Römern für ihre groſsartigen Anlagen Uebergangsvorbilder waren. Wir können uns, da das folgende Kapitel uns tiefer in dieſen Gegenſtand bei den Römern einführen wird, hier um ſo kürzer faſſen.

Der helleniſche Tempelbau mit ſeiner ſchlichten Grundriſsform ſcheint zu allen Zeiten der ſpäteren Kunſt noch Anwendung gefunden zu haben. Allein neben ihm finden ſich auch Anzeichen einer loſeren Verbindung ſeiner Theile zu einem neuen Ganzen. Solche ſind offenbar an dem ſog. »neuen Tempel« auf Samothrake zu erkennen, der als eine Uebergangsform von der helleniſchen zur römiſchen Grundriſsform des Tempels nicht bloſs in ſeinen einzelnen Theilen gelten darf. Dieſer für die Kunſtgeſchichte der helleniſtiſchen Zeit hochwichtige Zeuge hat nämlich eine ungewöhnlich groſse Proſtaſis an der Nordſeite, und die Stufen des Unterbaues ſind nicht um den ganzen Tempel herumgeführt, ſondern bloſs um dieſe Säulenhalle (Fig. 51), Eigenthümlichkeiten, welche dieſer Bau mit der etruskiſchen und römiſchen Kunſt theilt. Die ſchöne Einheit des helleniſchen Tempels mit ſeiner umſchlieſsenden Säulenhalle iſt alſo bereits bei dieſem Tempel der Diadochenzeit zu Gunſten einer mehr maleriſchen Bauweiſe aufgegeben. Auch der verhältniſsmäſsig hohe Giebel iſt eine der klaſſiſchen Zeit fremde Erſcheinung; er findet ſich gleichfalls an römiſchen Bauten wieder. Jene Zweiheit in der äuſseren Erſcheinung wird aber im Innern noch in beſonderer Weiſe hervorgehoben; denn während die Säulen zum Eintritt einluden, bot

ſich an dem ihnen entgegengeſetzten Ende im Innern den Augen eine ſegmentförmige Niſche als Abſchluſs dar, welche jedoch im Aeuſseren als Motiv zu verwerthen der Künſtler noch nicht gewagt hat. Hier zeigt der Bau den üblichen rechteckigen Abſchluſs. Wir haben in ihm alſo das Prototyp des römiſchen Niſchen- und Apſidenbaues. Allein noch andere bedeutſame Eigenthümlichkeiten bietet das Innere uns dar. Es beſtand, wie die Grundmauern erkennen laſſen, aus drei Schiffen, welche durch ein Querſchiff von der Apſis getrennt ſind. Aus dem Funde eines nahe an der Südoſtecke des Baues loſe liegenden Thürſchwellenſteines dürfte ſogar auf Thüren in den Mauern des Querſchiffes geſchloſſen werden. So iſt denn dieſer merkwürdige, dem dritten Jahrhundert v. Chr. entſtammte Bau das älteſte Beiſpiel einer dreiſchiffigen Baſilika. Ob der eigenthümliche Kultus der Inſel zu dieſer Bauweiſe die Veranlaſſung gegeben hat, wird die Wiſſenſchaft wohl kaum entſcheiden können; auf jeden Fall iſt ſie von höchſter Bedeutung für den Zuſammenhang der römiſchen Gefühlsweiſe und Kunſt mit der helleniſtiſchen, und die Geſchichte der Architektur wird fernerhin an dieſes Denkmal die Entwicklung nicht nur der römiſchen, ſondern auch der chriſtlichen Kunſt anknüpfen müſſen.

Auch die Rundbauten, obwohl von den Römern mit groſser Vorliebe in der idealen Architektur angewendet, ſind keine originale Erfindung ihrer Künſtler, wie uns ſchon das Philippeion zu Olympia lehrte. Aus ſpäterer Zeit ſtammt der ſchon oft erwähnte Rundbau der Arſinoe auf Samothrake; in Alexandria ſoll ein räthſelhaftes Propylaion, das zur Burg führte, einen kuppelartigen Aufbau gehabt haben [1]) und der Grabſtein eines gewiſſen Attalos auf Kyzikos iſt mit der Abbildung eines Gebäudes geziert, welches dem oben erwähnten der Arſinoe durchaus ähnlich iſt. [2]) Pompejaniſche Wandmalereien, die ſich zum gröſsten Theil

---

[1]) Semper a. a. O. Bd. I. S. 479.

[2]) Abbildung bei Conze, Hauſer, Niemann a. a. O. S. 85.

an helleniſtiſche Vorbilder anlehnen, führen uns ebenfalls Rundbauten vor.[1])

Von geradezu umwälzender Bedeutung ſcheint die helleniſtiſche Periode für die Profanarchitektur geworden zu ſein. Aus dem beſcheidenen Wohnhauſe des unter die Omnipotenz des republikaniſchen Staates ſeinen Eigenwillen beugenden Bürgers entwickelte ſich unter dem Einfluſs des Orients jetzt das alle Bedürfniſſe des verfeinerten Lebens befriedigende Wohnhaus der Reichen und Groſsen und der die Macht des Herrſchers verkündende Palaſt des Fürſten. Bei dieſen Bauten machte ſich mehr als anderswo das Verlangen nach der Natur geltend. Man zog ſie nicht nur in die Anlagen der Städte hinein, ſondern berückſichtigte ihren Genuſs auch bei der Kompoſition der Wohnhäuſer und Villen.

Es iſt wohl keine Frage, daſs der Befriedigung des herrſchenden Gefühls für die Reize der Natur der Orient entgegenkam. Dort gab es uralte koloſſale Städte, wie ſie Hellas nicht gekannt hatte, in denen die Kunſt ſchon früh Erſatz für den unmittelbaren Verkehr mit der Natur geſchaffen hatte. Davon zeugen die Nachrichten über die hängenden Gärten Thebens in Aegypten, von den ſchwebenden Gärten der Semiramis in Aſien, von den Paradaſoi (παράδεισοι), in denen auch Alexander der Groſse ſeinen Geſchäften oblag.[2]) In den babyloniſchen Parks wurden noch in ſpäterer Zeit fremde Pflanzen künſtlich gezogen. Alle dieſe und andere Nachrichten laſſen es als unzweifelhaft erſcheinen, daſs die helleniſtiſche Zeit durch den direkten Verkehr mit dem Orient die Motive zur Herſtellung der den neuen Bedürfniſſen genügenden Städte, Wohnhäuſer und Paläſte fand. In Antiochia am Orontes befanden ſich groſsartige, mit Waſſerkünſten ausgeſtattete Promenaden und durch künſtlich gepflegte Haine zeichnete

---

[1]) Vergl. Zahn, Die ſchönſten Ornamente und merkwürdigſten Gemälde aus Pompeji etc. Berlin 1828 etc. Bd. II. Blatt 60, 70.

[2]) Helbig a. a. O. S. 280.

ſich das benachbarte Daphne aus. Gärten und Haine lagen auch zwiſchen den Häuſermaſſen in Alexandria. Dieſe durch das Wort Alexanders des Groſsen in's Daſein gerufene, in kurzer Zeit ſchon 300000 Einwohner zählende Weltſtadt bietet überhaupt ein ſchönes Bild der kühnen Bauluſt jener ereignifsreichen Zeit. Die ganze Stadt, erzählt Strabo[1]), hat lauter breite geräumige Straſsen, ſo daſs man überall in ihr bequem reiten und fahren kann. Ausgrabungen in neuerer Zeit haben dieſes beſtätigt.[2]) Die Straſsen kreuzten ſich ſämmtlich unter einem rechten Winkel. Zwei unter ihnen, die Hauptſtraſsen, hatten einen Fahrweg in der Breite von 14 Meter. Zu beiden Seiten befanden ſich für die Fuſsgänger Säulenhallen, von denen ſich Spuren bis noch vor Kurzem erhalten haben. Die eine von der Landſpitze Lochias nach einer antiken Kanalbrücke führende Hauptſtraſse hatte in der Mitte wahrſcheinlich eine Baumreihe, wie aus den vorhandenen Streifen Humuserde geſchloſſen werden darf. Die mit einander verbundenen Paläſte der Ptolemäer ſollen den dritten oder vierten Theil der geſammten Stadt eingenommen haben. In der Mitte der Stadt erhob ſich das Paneion, ein künſtlicher Berg von der Geſtalt eines Kegels. Eine gewundene Treppe führte auf ſeine Spitze, wo man das Panorama von Alexandria unter ſich hatte.[3]) Zu gleichem Zwecke legte man Villen auf höher gelegenen Plätzen an. Wenn man in den groſsen Hafen zur Rechten hineinſchiffte, ſo erblickte man den aus weiſsem Marmor vielſtöckig erbauten Leuchtthurm Pharos, zur Linken unter anderen Klippen das Vorgebirge Akrobretias, auf welchem ſich ein Palaſt befand. Schiffte man zur Linken hinein, ſo erblickte man andere palaſtähnliche Bauten, welche, mit denen auf dem Vorgebirge zuſammenhängend, prächtige Zimmer und Luftgärten hatten.[4])

---

1) Strabo XVII, 793.
2) Kiepert a. a. O.
3) Strabo XVII, 795.
4) Ebendaſelbſt XVII, 794.

Auch in die Kompoſition der Häuſer ſelbſt, wie ſchon die letzten Worte bewieſen, wurden landſchaftliche Motive eingemiſcht. Das Muſeum in Alexandria hatte für den Aufenthalt der Gelehrten Höfe mit dichtbelaubten Hainen, mit Springbrunnen und Ruheplätzen, ebenſo wahrſcheinlich das Gymnaſion, deſſen gedeckte Spaziergänge die Länge eines Stadiums maſsen. Hier zu erwähnen iſt auch das ſog. Theokoleon, das Wohnhaus der Prieſter, in Olympia aus dem vierten Jahrhundert v. Chr. Um einen kleinen quadratiſchen Hof ſind acht Gemächer gruppiert, die ſich nach ihm mit dreiaxigen doriſchen, von Anten flankierten Hallen öffnen [1]); in dem Hofe laſſen mannigfache Vertiefungen auf Oeffnungen zur Aufnahme von Zierpflanzen ſchlieſsen.[2]) Mit einem gewiſſen Raffinement hergeſtellt waren die ihrer Erfindung nach der helleniſtiſchen Zeit zuzuſchreibenden ſogenannten Kyzikenoi, Säle, die, wie Vitruv berichtet [3]), nach Norden zu angelegt wurden, zumeiſt auf das Grüne hinaus offen waren und in der Mitte Thüren hatten. Sie waren ſo lang und breit, daſs zwei Tafeltiſche mit ihren Umgängen Platz darin fanden. Rechts und links waren thürähnliche Fenſter, ſo daſs man von den Speiſebänken aus in's Grüne hinausſchauen konnte. Die ſog. ägyptiſchen Säle der Römer ſind gleichfalls, wie ihr Name andeutet, helleniſtiſchen Urſprunges. Sie hatten, im Gegenſatz zu den korinthiſchen Sälen, auſserhalb über dem eigentlichen Speiſegemach unter freiem Himmel Umgänge, welche alſo, balkonartig, den Genuſs der friſchen Luft und des Anblickes der Natur geſtatteten. [4])

Alle dieſe durch das bewuſste Suchen der Natur für den Kreis der profanen Kunſt gewonnenen Eigenthümlichkeiten der Lage und der einzelnen Elemente der Kompoſitionen finden wir bei dem ſpäteren römiſchen Wohnhaus wieder: am Meeresſtrande die

---

[1]) Alſo mit Hallen, deren Oeffnungen mit zwei Säulen und zwei Anten geſchmückt ſind.

[2]) Adler, Curtius etc. a. a. O. Bd. V. S. 39.

[3]) Vitruv VI. 4, 10.

[4]) Ebendaſelbſt VI, 9.

Villen mit ihren Ausſichtsthürmen und Gartenanlagen, in der Stadt die Häuſer mit ihren Höfen und Ziergärten. Nur beſondere Unterſchiede in den Lebensverhältniſſen bedangen gewiſſe Differenzen in den Anlagen des helleniſtiſchen und römiſchen Wohnhauſes, Differenzen, welche vielleicht zum Theil auch auf den Einfluſs des, mit dem helleniſtiſchen jedoch ebenfalls verwandten, etruskiſchen zurückzuführen ſind. Das helleniſtiſche Wohnhaus ſchildert uns, wenn auch nur dürftig, Vitruv.[1]) Wir werden es, da Reſte von ihm nicht vorhanden ſind, im Zuſammenhange ſeiner Theile zugleich mit dem römiſchen Wohnhauſe kennen lernen. Nur über ſeine Innenarchitektur ſei hier kurz das Nöthigſte erwähnt, da ihre Entſtehung und Ausbildung in dieſe Periode fällt, und zwar knüpft die letztere ſich, wie es ſcheint, an die Zeit des ſchon oft erwähnten Ptolemaios II. Philadelphos. Kallixenos von Rhodos beſchreibt ausführlich einen von dieſem Fürſten veranſtalteten Feſtzug und das Prachtzelt, welches er bei dieſer Gelegenheit für die Feſtgenoſſen herſtellen liefs.[2]) Hier begegnen wir zuerſt der ſpäter üblichen und aus Pompeji bekannten Dekorationsweiſe. Pilaſter theilten die Wände in Felder, die in der Mitte mit ſikyoniſchen Tafelbildern geſchmückt waren. Porträtbilder und goldgewirkte Gewänder und herrliche Decken wechſelten mit letzteren ab. Vor den Pilaſtern ſtanden Statuen. Dafs in der That dieſe Dekorationsweiſe ihrer Entwicklung nach der Diadochenzeit angehört, beweiſt auch der Umſtand, dafs wir erſt jetzt Malern von kleineren Kabinetsbildern in den Berichten der Schriftſteller begegnen. Dafs ſich dieſer Luxus der Tafelbilder ſelbſt bis auf gewölbte Decken erſtreckte, haben wir ſchon oben bemerkt. Erſt ſpäter wurden an Stelle der Tafelbilder Wandgemälde üblich, für welche jedoch noch in der römiſchen Kaiſerzeit die älteren Tafelbilder die Motive hergeben mufsten,

---

[1]) Vitruv VI, 7.

[2]) Athen. V, p. 196 E = Fragm. hist. graec. ed. Müller III, p. 59. Vergl. auch Helbig a. a. O. S. 123 und Semper a. a. O. Bd. I. S. 311.

wie dieſes für die kampaniſche Wandmalerei Helbig in dem ſchon oft zitierten Werke überzeugend nachgewieſen hat. Daſs auch die realiſtiſchen Motive für die Moſaikeſtriche der helleniſtiſchen Zeit entſtammen, geht aus Plinius hervor.[1]) Derſelbe erzählt von einem gewiſſen Soſus, der zu Pergamon das ſog. ungefegte Haus verfertigt hat. Er habe hier im Fuſsboden alles, was bei der Mahlzeit vom Tiſche auf die Erde fällt, durch kleine, mit verſchiedenen Farben gefärbte Steinchen ſo natürlich ausgedrückt, als ob es daläge. Auch ſei dort eine Taube zu ſehen, deren Kopf den Schatten auf's Waſſer werfe und es verdunkele. Wir werden im nächſten Kapitel kennen lernen, daſs in der That jene Dekorationsweiſe in den Zelten des Ptolemaios Philadelphos das Prototyp der römiſchen Dekorationsweiſe geworden iſt. Der helleniſche Sinn für organiſches Kunſtſchaffen vermählte und verſöhnte ſich bei ihr mit der inkruſtativen Kunſt des Orients; er wies deren dekorativen Elementen in der Profankunſt das Gebiet an, auf dem ſie in freier Weiſe ſich entfalten durften, ohne mit den ſtrengen Geſetzen des architektoniſchen Organismus in Konflikt zu kommen. Damit war in der Architektur ein neutrales Gebiet gewonnen, auf dem Orient und Occident ſich zu gemeinſchaftlicher Thätigkeit vereinigen konnten.

Erſt als die Römer die Kunſt der Hellenen kennen lernten, bedienten ſie ſich in umfangreicher Weiſe des Marmors. Von den Hellenen alexandriniſcher Zeit insbeſondere ſtammt der Gebrauch des Marmors zu inkruſtativen Zwecken. Seneca iſt der erſte, der gegen dieſen Luxus der Wände eiferte, »die von mächtigen und koſtbaren Marmorfüllungen ſtrahlen, in denen alexandriniſche Tafeln mit numidiſchen kontraſtieren.«[2]) Die Rückwand der Halle Attalos II. beim Athenatempel zu Pergamon war an

---

[1]) Plin. XXXVI, 60.

[2]) Vergl. Semper a. a. O. Bd. I. S. 495 und Friedländer, Darſtellungen aus der Sittengeſchichte Roms. Bd. III. 5. Aufl. Leipzig 1881. S. 84.

der inneren Fläche mit Marmorplinthen bekleidet, die abwechſelnd aus Flach- und Hochſchichten beſtanden. [1])

Wie raſch der helleniſche Geiſt ſich mit den orientaliſchen Formen auszuſöhnen verſtand, beweiſt die Nachricht über den Scheiterhaufen, welchen Alexander ſeinem Freunde Hephäſtion errichten liefs, und über den Wagen, in welchem die Leiche Alexanders des Grofsen nach Alexandria geführt wurde. [2]) Unter den monumentalen Werken bezeugt diefe Verſöhnung ſchon das Denkmal, welches die Königin Artemiſia zu Halikarnaſs ihrem 354 verſtorbenen Gemahl errichten liefs. Auf einem Unterbau von fünf Stufen erhob ſich die von kräftigen Mauern umſchloſſene viereckige Grabkammer, über welcher eine von ioniſchen Säulen gebildete Halle mit Cella eine Pyramide von 24 Marmorſtufen trug. An den Frieſen dieſer Halle, welche an der Langſeite 11, an der Schmalſeite 9 Säulen hatte, befanden ſich prachtvolle Reliefs. Ein Viergeſpann mit dem Koloſſalbilde des Mauſſolus krönte das Ganze. Der Stufenbau war 119 Fufs lang und 88½ Fufs breit; die Höhe mafs 140 Fufs. So vereinigte ſich hier, wenn auch nur in kombinierter Weiſe, die altaſiatiſche Tumulusform mit den Elementen des helleniſchen Säulenbaues und es bezeichnet ſomit ſchon dieſes Denkmal einen Wendepunkt in der Entwicklungsgeſchichte der helleniſchen Architektur auf orientaliſchem Boden.

Durch dieſe Thatſachen erhält das oben über die Entwicklungsgeſchichte des helleniſchen Geiſtes und des Naturalismus Geſagte ſeine volle Beſtätigung. Die Zeitrichtung ſeit Philipp von Makedonien und Alexander war vorzugsweiſe ihrem Umfange nach eine neue, weniger ihrem Inhalte nach. Helleniſcher Geiſt und helleniſches Formgefühl beſafsen einen ſolchen Grad der Geſchmeidigkeit, dafs ſie ſich der den Ländern der Diadochen eigenthüm-

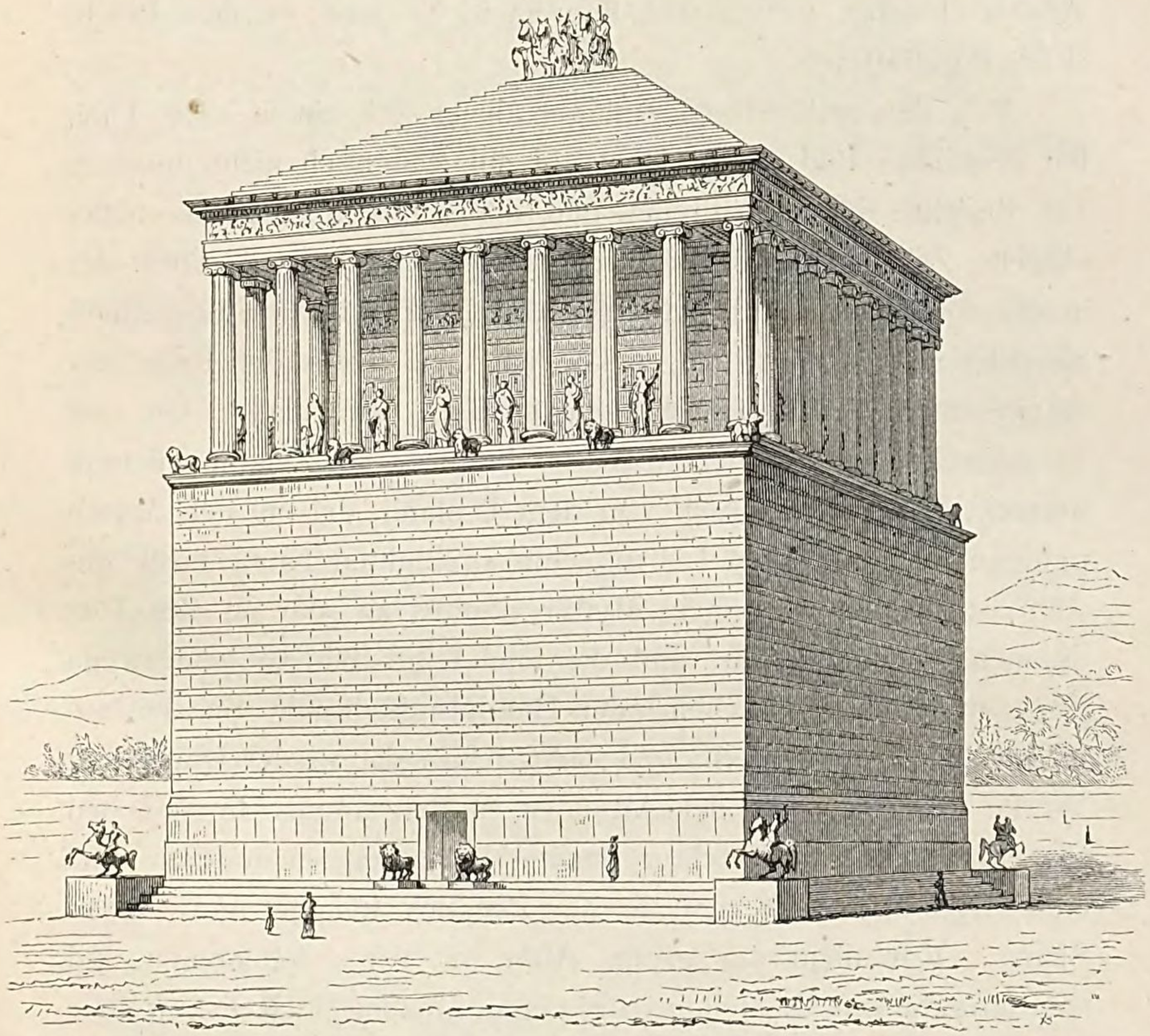
---

1) Conze, Humann, Bohn a. a. O.

2) Semper a. a. O. Bd. I. S. 315 bis 318, woſelbſt eine eingehende Wiedergabe der Berichte.

lichen Gefühlsweife zu fügen verftanden, ohne dafs fie darum zu herrfchen aufhörten. Die Schranken des nationalen Hellenenthums überfpringend, trugen fie in das orientalifche Chaos das Prinzip des Mafses und der Ordnung. Diefe Verbindung fo

Fig. 52.



Mausoleum zu Halikarnass.

heterogener Elemente gedieh freilich felten zu einem befriedigenden, in fich durchaus harmonifch geftalteten Ganzen; aber es ift doch jener Zug auf das Grofse und Erhabene nicht zu unterfchätzen, welcher der helleniftifchen Zeit in ähnlicher Weife wie der römifchen eigenthümlich ift. Man mag lächeln über die Sammelwuth mancher Fürften, die bei Ptolemaios Philadelphos

fogar fo weit ging, dafs er an Stelle der erborgten Originalhandfchriften Kopien zurückfchicken liefs; aber Begeifterung und Unternehmungsluft für das Grofse und Schöne wird man ihm, dem vermuthlichen Gründer und dem eifrigften Befchützer des Mufeums in Alexandria, eben deshalb nicht abftreiten können. Andere Fürften wetteiferten ihm nach, fo weit es ihre Reichthümer geftatteten.

Von den grofsartigen Anlagen diefer Zeit ein in allen Theilen deutliches Bild zu gewinnen, ift zur Zeit noch nicht möglich. Die Berichte der Schriftfteller und der Umftand, dafs die helleniftifche Zeit einen grofsen, wenn nicht den gröfsten Theil der in der römifchen Kunft auftauchenden Motive als ihr Eigenthum bezeichnen darf, beweifen hinlänglich, wie grofs die Fülle der differierenden Kunfterfcheinungen gewefen fein mag. Die auf Samothrake ausgegrabenen Werke können, im Zufammenhange betrachtet, einen Eindruck von dem Umfang der in den Mittelpunkten des ftaatlichen Lebens emporgeblühten Kunft nicht gewähren; fie gehören einem Myfterienkultus an, der an alte Traditionen gebunden war, und die Infel felbft bildete keineswegs einen wichtigen politifchen oder Handelsmittelpunkt der helleniftifchen Welt. Eher vermögen diefes fchon die wiedererftandenen Werke der Akropolis der Attaliden zu Pergamon. In manchen Einzeltheilen der Architektur flüchtig behandelt, in anderen edel und forgfältig, erfcheinen fie als Zeugnifs kühnen und ftolzen Sinnes. Vor allem der grofse Altar mit feiner lebendigen und charakteriftifchen Darftellung der Gigantomachie in Relief, welche den von einem Stufenbau getragenen vierfeitigen Sockel umhüllt, auf welchem eine nach aufsen geöffnete Säulenhalle fich ringsum erhebt, nur an der einen Seite für die hohe, breite Treppe eine Unterbrechung zeigend, inmitten diefer über 20 Meter in der lichten Ausdehnung meffenden Plattform der eigentliche Opferaltar, über deffen Form leider keine Andeutung in den Reften erhalten ift, ferner der Tempel der Athene Polias, deffen heiliger Bezirk von doppelgefchoffigen Säulenhallen an zwei

Seiten eingefchloffen war — wer fühlt, wenn er diefe, die Akropolis bekrönenden Werke fich vorftellt, nicht eine Spur jenes gewaltigen Pathos, welches die fpäteren römifchen Werke fo felbftbewufst an fich tragen? [1])

So findet der Eklektizismus der römifchen Kunft durch das in diefem Kapitel Erörterte erft recht feine Beftätigung. Das mag uns jedoch nicht abhalten, ohne Vorurtheil auch an die Betrachtung der Einzelwerke heranzutreten und ihre Schönheiten zu geniefsen!

---

1) Vergl. die Abbildung bei Conze, Humann, Bohn, Stiller a. a. O.

Die Gebäudearten im Einzelnen.

Mit dem Untergange der nationalen Ideale des hellenifchen Volkes war auch das Schickfal der religiöfen oder idealen Architektur entfchieden. Ihre Formen wurden ohne Scheu von der Profankunft übernommen, welche, an kein anderes Gefetz als an das der Konftruktion und des individuellen Gefühles gebunden, fie nach dem Belieben der Künftler und Bauherrn verwendete und modelte. Die gefteigerten Anforderungen begünftigten in formaler Beziehung das Kunfthandwerk zum Nachtheile der freien Kunftthätigkeit und die Säule des helleniftifchen Tempels wird fich hinfichtlich ihres äfthetifchen Gehaltes deshalb fchwerlich von derjenigen in den Paläften der helleniftifchen Grofsen unterfchieden haben. Diefes gilt, wie wir gefehen, in vollem Mafse auch von der römifchen Architektur, deren Schwerpunkt im Gegenfatz zu der hellenifchen vorzugsweife auf der kompofitionellen Anordnung verfchiedener Räume zu einem zweckentfprechenden und äfthetifch befriedigenden Ganzen beruht. Mit dem in rapider Schnelligkeit zu ungeahnter Höhe gewachfenen Reichthum, mit dem zur Unerfättlichkeit und zum höchften Raffinement in allen Bequemlichkeiten und Genüffen des Lebens gefteigerten Luxus wurden an die Profanarchitektur die mannigfachften Anforderungen geftellt, und diefes um fo mehr, da gerade die koftfpieligfte aller Künfte das bevorzugte Kind der römifchen Phantafie war. Dafs auch hinfichtlich der

Kompoſition in der Profanarchitektur die helleniſtiſche Kunſt der römiſchen die Wege bahnte, iſt ſchon im vorigen Kapitel erörtert. Aber ſowohl die nationalen Eigenthümlichkeiten der Römer wie die vorzugsweiſe unter den Kaiſern Platz greifende und endlich zur Willkür geſteigerte Freiheit des Individuums ſtellten ſo viele neue Anforderungen an die Architektur, daſs eine bloſse Reproduktion des Vorhandenen, wie in den anderen Künſten, nicht genügen konnte, daſs vielmehr eine originale Raumſchöpfung nicht nur verſucht, ſondern auch in relativ vollendeter und dem Geiſte der Zeit entſprechender Weiſe vollzogen wurde. Dieſes groſse Verdienſt iſt gegenüber der Abhängigkeit in der Form der römiſchen Architektur unverkürzt zuzuerkennen, in ihm geht ſie auch weit über die helleniſche hinaus, welche an dieſe der Architektur zufallende Aufgabe heranzutreten kein Bedürfniſs oder keine Neigung gezeigt hatte. [1])

Hängt auch die Kompoſition in der Architektur von Bedürfniſsfragen und von den Mitteln der Konſtruktion in gleicher Weiſe ab, greift alſo nach dieſen Seiten die Praxis bedingend und beſchränkend zugleich in die künſtleriſche Thätigkeit ein, ſo iſt dennoch auch bei ihrer Schöpfung der Werth der Phantaſie nicht zu unterſchätzen. Nur vor des Künſtlers Augen baut in überſchaulicher Gliederung Raum ſich an Raum, Raum über Raum, nur des Künſtlers Schöpferkraft bindet die heterogenſten Raumelemente ihrem Zweck und Werth gemäſs zu harmoniſcher Einheit, und nur des Künſtlers Geiſt ſchafft frei unter dem doppelten Zwange des Bedürfniſſes und der Geſetze des Materials. Damit wird keineswegs die Bedeutung der Reflexion für die Kompoſition des Grundriſſes verkannt; vielmehr hat gerade ſie an dieſer Stelle der Kunſt ein gebietendes Wort zu reden. Eben weil die Reflexion dem national-helleniſchen Gemüthe fremd war, blieb ſein Schaffen in jenen engen Grenzen des einfachſten Raumes befangen, und eben weil ſie

---

[1]) Vergl. Abthlg. III. S. 110 etc.

im Gegenſatz hierzu das römiſche Leben beherrſchte, wurde ſie von Bedeutung in ſeiner Kunſt. Aber ſie iſt für den Künſtler weſentlich läuternder, nicht produktiver Art, und die von ihr diktierten Beſtimmungen verwandeln ſich in ſeiner Vorſtellung zu Motiven freier künſtleriſcher Thätigkeit. Zu dieſer Höhe des Schaffens wuſsten die römiſchen Künſtler der beſſeren Kaiſerzeit ſich emporzuſchwingen und jener nüchterne, reflektierende Sinn des römiſchen Volkes, der für die Formenſprache ſo verderblich war, wurde ſo für die Kompoſition von ſegensvoller Bedeutung. Freilich wurde hierdurch die ohnehin fühlbare Differenz zwiſchen Form und Inhalt noch verſtärkt.

Die oben beſprochene Doppeläuſserung des römiſchen Weſens durch das Staatsbürgerthum und durch die Familie wurde auch von entſcheidender Bedeutung für die Architektur. Die Tempel und andere öffentliche Bauten in ihrer gewaltigen Gröſse und ihrem prachtvollen Schmuck bezeugen den Ernſt des Intereſſes für die Oeffentlichkeit auch noch zu der Zeit, als das alte gepriefene Bürgerthum längſt von einer fremden Kultur durchtränkt und entſtellt war, die zugleich praktiſch und künſtleriſch ausgeführten Wohnhäuſer der Städte und Villen des Landes die Sorge für ein behagliches Leben im Kreiſe der Familie. Das helleniſche Volk liefs uns das letztere vermiſſen, weshalb das Wohnhaus auch nicht von Bedeutung für die Architektur als Kunſt werden konnte. Die zehntauſend Häuſer Athens verdienten, wie Niſſen[1]) mit Recht bemerkt, nach unſern Begriffen kaum dieſen Namen, da ihr Werth ein ſehr geringer war, im Mittel etwa dem Preiſe von zwei Arbeitspferden gleichkam.

So erwächst uns bei den Römern entſprechend ihrem Doppelweſen an dieſer Stelle auch eine Doppelaufgabe: die Betrachtung der öffentlichen und der privaten Architektur. Beiden gemeinſam iſt die Formenſprache, welche wir oben kennen gelernt haben.

---

1) Niſſen, Pompejaniſche Studien zur Städtekunde des Alterthums. Leipzig 1877.

Schenken wir im Anſchluſs an die Architektonik der Hellenen zunächſt der erſten unſere Aufmerkſamkeit.

I. Die öffentlichen Bauten.

a. Die Tempel.

Der römiſche Tempel iſt gleich dem helleniſchen ein Gotteshaus im engeren Sinne des Wortes; er iſt die Wohnung des Gottes, dem er geweiht iſt. Allein während der Hellene ſeine Grundform dieſem Zwecke gemäſs und ſeinen Aufbau lediglich nach dem ebenſo einfachen wie ſchönen Prinzip des Säulenbaues geſtaltete, ſo daſs ſeine Erſcheinung aus ſeinem innerſten Weſen und Begriff heraus entſproſſen war wie ein organiſches Gebilde, band den Römer der älteren Zeit bei den für den Gottesdienſt und für Senatsverſammlungen beſtimmten Gebäuden das Geſetz an eine feſte Form des Grundriſſes und an eine genau vorgeſchriebene Anordnung ſeiner Theile. Wie bei den Opfern und bei den Auſpicien war auch bei dem Tempelbau zunächſt das Ritualgeſetz auf's peinlichſte zu befolgen; erſt wenn ihm in allen Stücken Genüge geſchehen, durfte des Künſtlers Geiſt ſeine geſtaltende Kraft der Verherrlichung des Gottes weihen, und ſo wurde hier der Buchſtabe des religiöſen Geſetzes der Schulmeiſter der Phantaſie.

Dieſes Geſetz für die Anlage gewiſſer Tempel haben wir ſchon oben [1]) bei den Etruskern kennen gelernt. Es iſt enthalten in der Lehre vom Templum im Allgemeinen, welche ebenſo für die Anlage der Städte, der Heereslager, ja vielleicht auch des bürgerlichen Wohnhauſes maſsgebend geworden iſt. [2]) Der Begriff

---

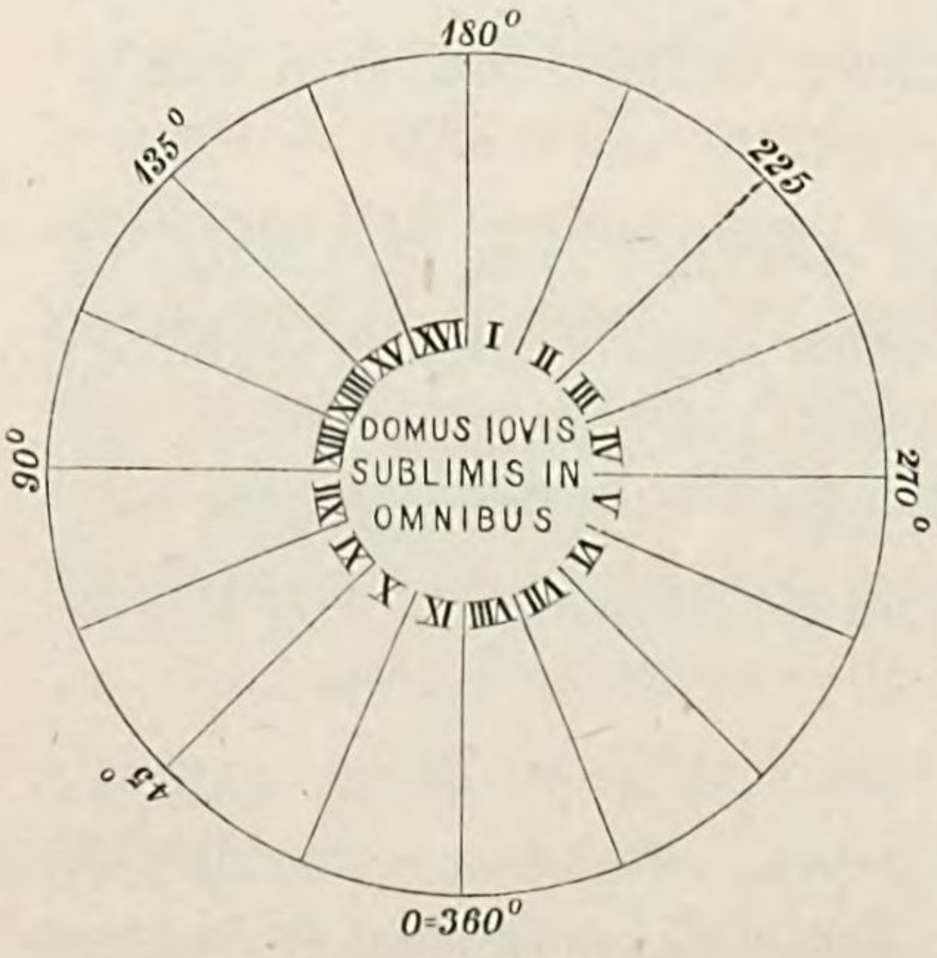
[1]) Seite 49.

[2]) »Der Begriff der Sonderung«, ſagt Niſſen, »iſt bei den Alten verkörpert im Templum (τέμενος), dem Ausgeſchnittenen, Begrenzten.« Varro unterſcheidet drei Formen: himmliſche, irdiſche und unterirdiſche, welche letzte Form jedoch den Römern ſelbſt unbekannt geweſen iſt. Der Himmel wird Templum genannt, ſofern wir ihn anſchauen, ebenſo ein Stück von ihm, welches gerade beobachtet wird, Templum mundi iſt vielleicht die Ueberſetzung des Wortes Kosmos, das

des Templums, welcher der römiſchen Religion angehört, hängt zuſammen mit dem Begriff des Eigenthums. Nothwendig zur Herſtellung des Templums war die Inauguration, die Ertheilung der göttlichen Sanction durch die Auguren, die Vertreter des göttlichen Willens auf Erden. Sie wurde auch angewandt bei dem Bau der Gotteshäuſer, jedoch nicht bei allen. Nur dann, wenn dieſe zugleich für Staatshandlungen, wie z. B. für die Verſammlungen der Senatoren, dienen ſollten, war ſie durchaus nothwendig. Machte jedoch der Ritus des Gotteshauſes die Inauguration nicht nöthig, ſo erfolgte bloſs die Conſecration durch die Pontifices, welche nach vollendetem Baue auch der als Templum errichtete Gottesbau bedurfte. Die zweite Art der Gotteshäuſer war in ihrer Form nicht beſchränkt; zu ihr gehörten z. B. die Rundtempel der Veſta in Rom und in Tivoli.[1]) Von einer exakten Nachahmung der oben beſchriebenen Einrichtung der nach den Beſtimmungen dieſer Lehren vom Templum erbauten

---

ganze Weltall iſt ein Templum. Das Himmelstemplum zerfällt in vier Theile, den Weltgegenden entſprechend. Die



Das Himmelstemplum.

Etrusker theilten jeden Abſchnitt wiederum in vier Theile, ſo daſs ſechszehn entſtanden, von denen jeder von beſtimmten Göttern eingenommen wurde. Der I. Region gehörten Jupiter, Di Consentes, Salus etc., der II. unter anderen Jupiter, Mars etc. an (ſiehe Taf. IV in dem angeführten Werke von Niſſen). Ein Templum iſt jeder begrenzte Ort, wo man den Willen der Götter erforſcht. Durch Ziehung des Cardo und Decumanus machte Attius Naevius einen Weinberg zum Templum. Eine Einfriedigung iſt dabei nicht nöthig. Näheres über dieſe auch für die Kunſtwiſſenſchaft höchſt wichtige, wenn auch noch nicht in allen Stücken klargelegte Lehre vom Templum bei Niſſen, Das Templum. Berlin 1869.

[1]) Marquardt und Mommſen, Handbuch der römiſchen Alterthümer. Bd. VI. S. 153.

etruskiſchen Tempel ſcheinen jedoch die Römer nach einer näheren Bekanntſchaft mit der Kunſt der Hellenen bald abgekommen zu ſein; man gab jetzt dem Tempel eine geſtrecktere Geſtalt nach helleniſchem Muſter und ſchmückte die Wände der Cella aufsen mit Halbſäulen. In der Blüthezeit der römiſchen Kunſt endlich verpflanzte man die ganze Form des helleniſchen Tempels mit geringen Modifikationen nach Italien, jedoch ohne daſs daneben jener Einfluſs des Begriffs des Templums auf andere Bauten ganz aufhörte.

Dieſer Einfluſs iſt zu erkennen bei der Orientierung der Tempel im Allgemeinen und bei der Kompoſition der im Anſchluſs an die etruskiſche (altitaliſche) Kunſt erbauten eigentlichen römiſchen Tempel doriſcher, joniſcher oder korinthiſcher Ordnung.

Die den olympiſchen Göttern gewidmeten Tempel der Hellenen waren nach Oſten orientiert, wo jene ihren Sitz hatten. Dort, wo die Sonne, das Prinzip alles Lebens, täglich von Neuem den Menſchen aufging, muſste auch der Sitz der Götter ſein, von denen alles Gute kommt, dorthin wandte ſich deshalb auch das Antlitz des Betenden. Der Umſtand, daſs der Apollotempel zu Phigalia nach Norden orientiert iſt, kann gegenüber den anderen Beiſpielen zu Ungunſten jener Begründung der helleniſchen Orientierung nicht in die Wagſchale fallen. Anders ſteht es aber mit den italiſchen Tempeln. Obgleich ſie nämlich ihr Antlitz nach allen Richtungen der Windroſe wenden, ſo daſs alſo zu der Annahme, daſs ſie rite nach Süden gerichtet ſeien [1]), durch die Thatſachen ſelbſt auch nicht der geringſte Anlaſs gegeben iſt, haben neuere Unterſuchungen das überraſchende Ergebniſs gehabt, daſs trotzdem der Orientierung ein beſtimmtes Geſetz zu Grunde gelegen zu haben ſcheint.

Die Orientierung der Tempel, kann man kurz ſagen, richtete ſich nach dem Himmelstemplum, nach den Regionen, welchen

---

[1]) Böttticher a. a. O. Bd. I. S. 122.

die einzelnen Gottheiten angehörten, und zwar fand ſie in folgender Weiſe ſtatt.

Die ältere Art, den Decumanus zu ziehen, richtete ſich nach dem Sonnenaufgang oder Sonnenuntergang, und zwar am Tage der Gründung, ſo daſs alſo die Längenaxe des Tempels in unmittelbarer Beziehung zu dieſen ſteht. Eine andere Art der Limitation entſtand dadurch, daſs die Hauptlinien in der Richtung von Nord nach Süd angenommen wurden. Die nach der erſteren Art orientierten Tempel richteten alſo ihr Antlitz nach der Region des Sonnenaufganges oder Sonnenunterganges, die nach der letzteren nach der Region des Mittags, nach Süden oder nach Norden. Eine dritte Art von Tempeln endlich ſcheint in keiner Beziehung zur Sonne zu ſtehen.[1]) Da nun an dem Gründungstage des Tempels, zugleich dem Geburtstage des Gottes, dem er geweiht war, das Hauptfeſt deſſelben gefeiert wurde, ſo läſst ſich mit Zuhülfenahme des römiſchen Kalenders und der Aſtronomie nach dieſem Tage nicht nur für die nach der erſten Art orientierten Tempel die Lage beſtimmen, ſondern auch umgekehrt von der Lage auf den Gott, dem der Tempel geweiht war, zurückſchlieſsen. Dieſes Verhältniſs der Orientierung des Tempels zum Sonnenaufgang erklärt auch, weshalb die einzelnen Tempel dieſer Art in der Richtung der Längenaxen variierten, da letztere nach den erſten Sonnenſtrahlen gezogen wurden, welche ſich Morgens über die Erde ergoſſen. Ja, dieſe Theorie ſcheint ſogar in Zuſammenhang mit der helleniſchen Art der Orientierung der Tempel zu ſtehen, da auch bei ihnen kleine Differenzen in der Richtung der Längenaxen zu beobachten ſind.

War demgemäſs die Orientierung der Tempel an ein religiöſes Geſetz gebunden, von deſſen genauer Befolgung der Werth des Tempels als eines öffentlichen Heiligthums abhängig war, ähnlich wie von der genauen Befolgung der äuſseren Formen bei den Auſpicien der Erfolg derſelben, ſo bedarf es doch noch

---

1) Niſſen, Das Templum, S. 189.

eines weiteren Beweiſes, ob die eigenthümliche Bauweiſe des römiſchen Tempels ſelbſt ähnlichen Schranken des Cultus unterworfen war. Dieſen Beweis in ſtrenger Form zu führen, iſt die Lehre vom Templum in ihrer Anwendung auf die vorhandenen Denkmäler noch zu jung; jedoch ſprechen einige nahe liegende Umſtände für die Wahrſcheinlichkeit dieſer Abhängigkeit, auf die wir hier wenigſtens aufmerkſam machen wollen.

Den Zuſammenhang des tuskiſchen oder altitaliſchen Tempels mit der Lehre vom Templum haben wir ſchon oben erörtert. Der römiſche Tempel der ſpäteren republikaniſchen und cäſariſchen Zeit iſt jenem offenbar verwandt, wie ſchon die tiefe, dem helleniſchen Vorbilde fremde Vorhalle beweiſt. Wenn wir nun auch keinen Anſtand nehmen, die gröſsere Länge des römiſchen Tempels gegenüber dem der Quadratform ſich nähernden etruskiſchen auf Rechnung helleniſchen Einfluſſes zu ſetzen, ſo können wir doch im Hinblick auf die in allen Erſcheinungen geſetzlich geregelten Verhältniſſe des römiſchen Lebens, insbeſondere des öffentlichen Lebens, nicht annehmen, daſs gerade bei dieſem den Göttern geweihten Bau eine auf Willkür beruhende Aenderung ohne Weiteres habe ſtattfinden können.

Die viereckige Grundform überwiegt bei den italiſchen Tempeln. Sie iſt das einfachſte Ergebniſs der Limitation, und wenn ſie auch zugleich die natürlichſte iſt, ſo dürfen wir doch im Anſchluſs an den Bericht Vitruv's über den tuskiſchen Tempel dieſe Beziehung hier nicht unberückſichtigt laſſen. Das Himmelstemplum ſtellt ſich in runder Form dar. Das urſprünglich zu anderen Zwecken erbaute Pantheon mochte darum dem römiſchen Sinn als Weihgeſchenk an die geſammten Götter vorzugsweiſe paſſend erſcheinen. Es iſt die Verkörperung des abſtrakten Begriffes des Templums wie der viereckige Bau die ſeiner praktiſchen Bedeutung, und ſo ſind ſie, jede Form in ihrer beſonderen Weiſe, ein Ausdruck der mehr verſtändig als äſthetiſch gearteten Geſinnung des römiſchen Volkes.

Ob die Verhältniſſe der einzelnen Theile des Tempels zu einander ebenfalls mit der Lehre vom Templum in Zuſammenhang ſtehen, kann nur vermuthungsweiſe ausgeſprochen werden. Genauere, an Ort und Stelle zu dieſem Zwecke gemachte Meſſungen dürften hierüber Auskunft geben. Nach den uns vorliegenden reſtaurierten Abbildungen[1]) iſt bei dem Tempel zu Cori die Vorderflucht der Frontmauer der Cella die Mittellinie, ebenſo beim Tempel des Antoninus und der Fauſtina, beim Tempel der Fortuna virilis die innere Flucht derſelben; bei dem zweiten Beiſpiel iſt zugleich die Breite der Säulenreihe die Hälfte von der Länge der Cella mit Vorhalle; letzteres iſt auch bei dem Tempel zu Nîmes der Fall. Vitruv giebt an, die Länge des Tempels ſei ſo einzutheilen, daſs die Breite die Hälfte der Länge betrage und daſs die Cella mit Einſchluſs der Wand, welche die Thür enthält, um ein Viertel länger ſei, als ihre Breite. Dieſe Verhältniſſe ſind wohl kaum als zufällige anzunehmen, vielmehr läſst eine überlieferte Bemerkung über das Breitenverhältniſs des Decumanus zum Cardo ſie als beabſichtigt oder vorgeſchrieben annehmen. Daſſelbe ſoll nämlich gleich 2 : 1 ſein.[2])

Daſs die Vorhalle nach jener Richtung liegen muſste, in welcher der Sitz der Tempelgottheit angenommen wurde, ergiebt ſich von ſelbſt aus dem über die Orientierung Geſagten.

Wenn nun auch dieſe Erörterungen durch eingehendere archäologiſche Unterſuchungen vielleicht Modifikationen erleiden müſſen, ſo ſteht doch ſchon für uns ſo viel feſt, daſs die Raumesdispoſition der römiſchen Tempel einem anderen Geſetze als dem der Zweckmäſsigkeit und der freien Schönheit unterworfen war, und ſo betrachtet, gewinnt der Tempel ſelbſt in ſeiner eigenthümlichen Erſcheinung einen höheren Werth für uns, mag dieſer Werth auch mehr ein kulturhiſtoriſcher als äſthetiſcher ſein.

---

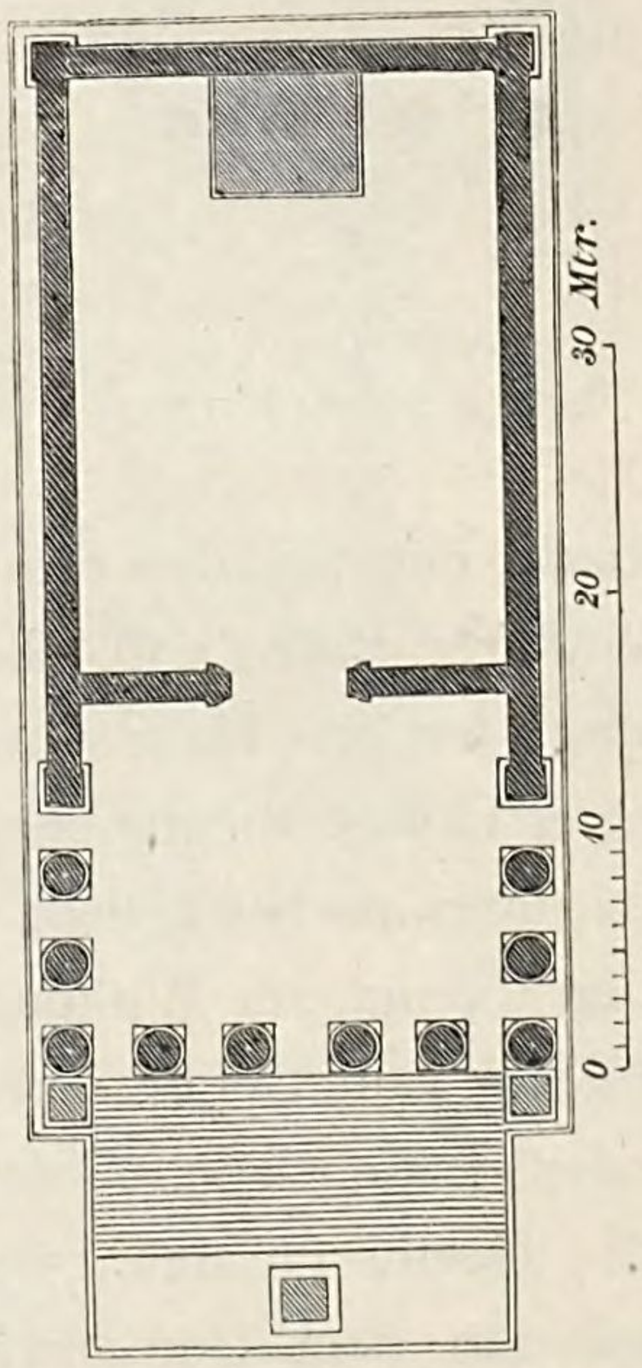
[1]) Canina, L'architettura Romana. Roma 1834.

[2]) Frontin, p. 194: *Limitibus latitudinem secundum legem et constitutionem divi Augusti dabimus, decimano maximo pedes XL, cardici maximo pedes XX.* Vergl. Niſſen, Das Templum, S. 11.

Jedenfalls iſt anzuerkennen, daſs die römiſchen Künſtler bei ihrem Schaffen in enge Grenzen eingeſchloſſen waren. Ein ſtrenges Ritualgeſetz hemmte den Flügelſchlag ihrer Phantaſie; mit dieſer Relation muſs die Kompoſition der römiſchen Tempel, ein getreuer Ausdruck des römiſchen Volkes, deſſen ganzes Daſein durch einen verſtändigen und nüchternen Sinn ſeinen Charakter erhielt, in der Aeſthetik und Kunſtgeſchichte ihre Würdigung erfahren.

Betrachten wir hingegen den im Anſchluſs an die etruskiſche Architektur entwickelten römiſchen Tempel nach ſeinem abſoluten äſthetiſchen Werthe, ſo fällt das Urtheil nicht ſo günſtig aus. Wir vermiſſen vor allem die innere Einheit, die Beziehung ſeiner Theile auf einen einzigen vorherrſchenden Grundgedanken (Fig. 53). Der Säulenbau und der Mauerbau der Cella ſind zwei geſonderte Glieder neben einander und nicht, wie bei dem helleniſchen Peripteraltempel, zu einem geſchloſſenen Ganzen vereinigt. Es fällt dieſe Differenz um ſo mehr auf, da die der Cella vorgelegte Halle meiſtens ſehr tief, ſogar zu drei und vier Säulenreihen geſteigert iſt und die Stufen nur die Hauptfront zieren, nicht aber, wie beim helleniſchen Tempel, den ganzen Bau umziehen, um dieſen als einheitliches Ganzes zu charakteriſieren. Hinter der Säulenhalle ſchlieſst die Cella ſich an, deren äuſsere Mauerflächen zuweilen mit koſtbarem Geſtein verkleidet[1]) oder im Anſchluſs an die äuſsere Säulenreihe auch mit Halbſäulen

Fig. 53.

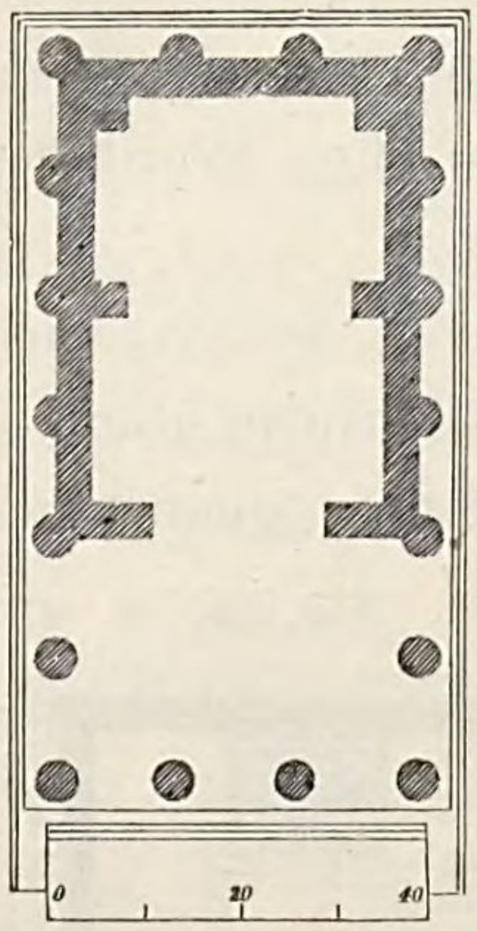


Grundriss des Tempels des Antoninus und der Faustina.

[1]) Die Cella des Tempels des Antoninus und der Fauſtina war aufsen mit Marmorplatten bekleidet.

geſchmückt ſind (Fig. 54). In letzterem Falle entſteht ein Pſeudoperipteros. Aber auch dieſe letztere Anordnung genügt nicht, den Eindruck des Dualismus in der Grundform zu verwiſchen, die verſtändige Kombination zur künſtleriſch vollendeten Kompoſition umzugeſtalten.

Fig. 54.

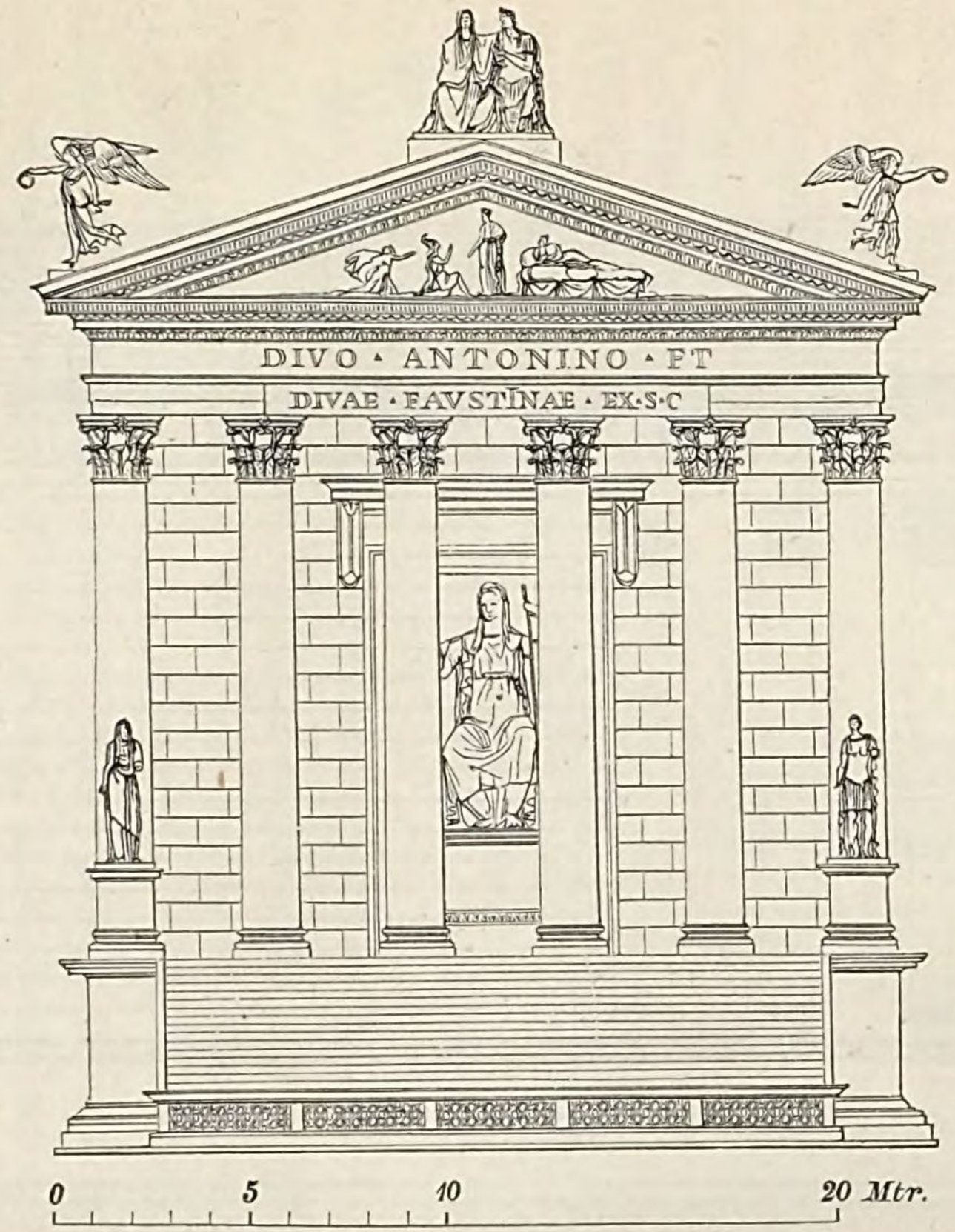


Grundriss des Tempels der Fortuna virilis.

Um dem Leſer ein deutliches Bild von den römiſchen Tempeln zu geben, führen wir den Tempel des Antoninus und der Fauſtina in der (reſtaurierten) Abbildung vor (Fig. 55 und 56).

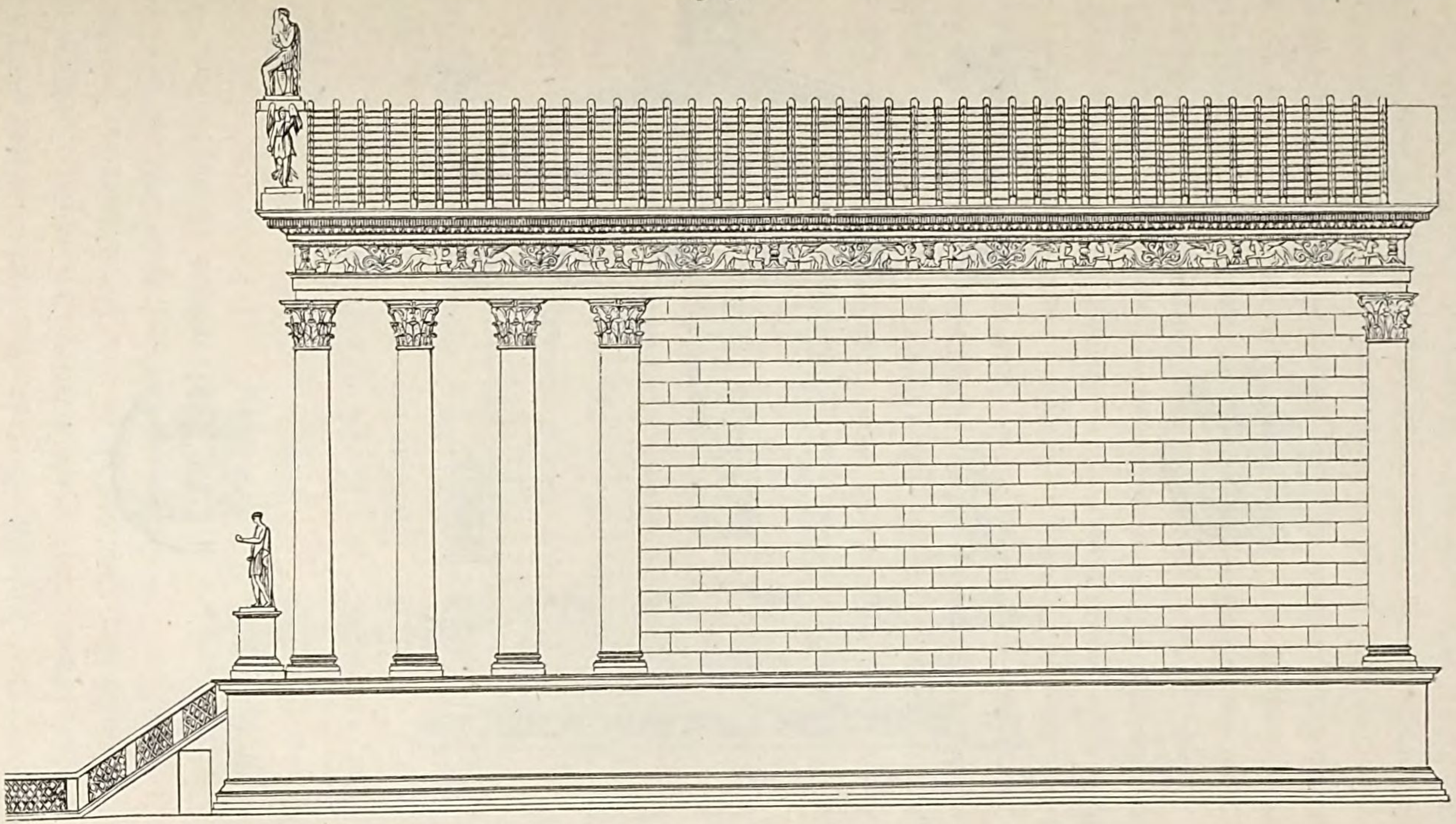
Die der Vorderfront vorgelegte hohe Treppe ſpringt weit vor. Drei Säulenreihen tief iſt die Vorhalle gebildet. Die Cella bildet ein längliches Viereck und barg in der Mitte der Hinterwand das Kultusbild. Ihre Mauern ſind an ihrem Ende und an den Ecken mit Pilaſtern geziert. Ein hoher mit kräftiger Baſis und ebenſolchem Geſims gezierter Sockel läuft rings um das Haus, wenigſtens den Grundbau für das Auge zu einer Einheit zuſammenbindend. Die ſchlanken korinthiſchen Säulen mit ihrer reich gegliederten Baſis ſind, um das koſtbare Material, den Cipolin, zur Wirkung zu bringen, unkanneliert geblieben. Das Gebälk und Geſims haben wir mitſammt ihrem reichen ornamentalen Schmuck ſchon oben kennen gelernt. Der Erbauer ſcheint das Gefühl für den Dualismus dieſer Bauweiſe gehabt zu haben, wie aus dem Umſtande, daſs die Seitenmauern in bedeutender Stärke vorſpringen, zu ſchlieſsen iſt. Allein auch durch dieſes zweckgemäſse Hülfsmittel hat er den äſthetiſchen Mangel nicht zu heben vermocht, wenn er auch gemildert erſcheint. Die Hinterfront entbehrte, wie bei allen derartigen Bauten, jeder beſondern künſtleriſchen Auszeichnung. Manchmal ſtieſs ſie ſogar an eine Mauer, die den heiligen Bezirk hier abſchloſs.

Fig. 55.



VORDERANSICHT DES TEMPELS DES ANTONINUS UND DER FAUSTINA.

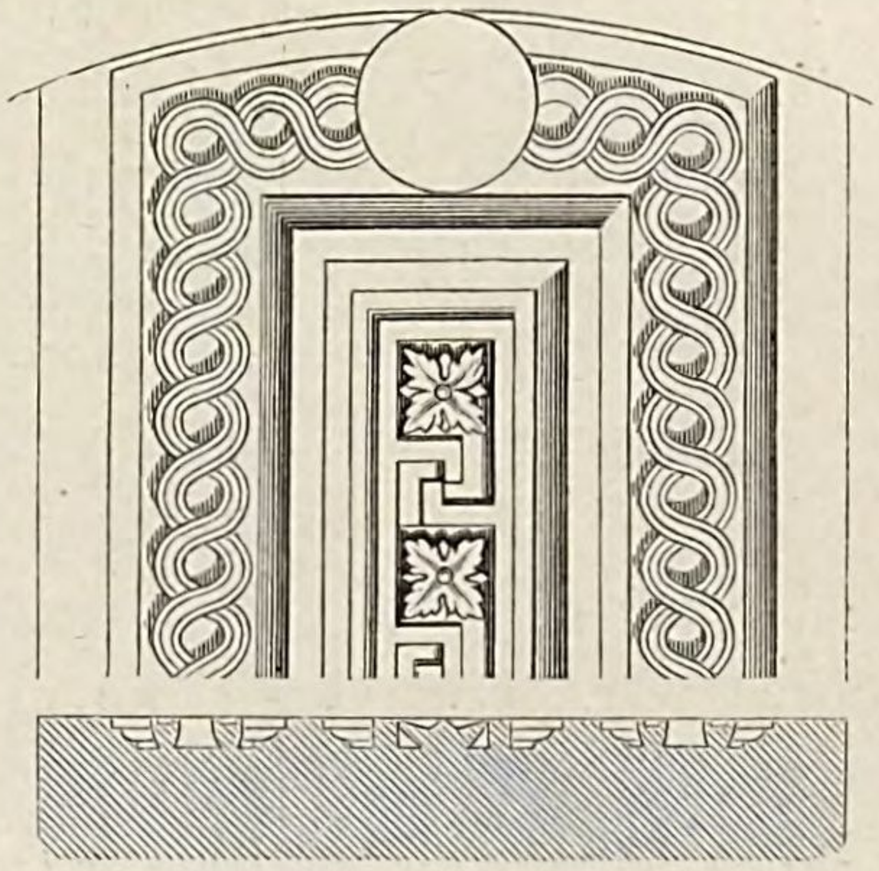
Fig. 56.



Seitenansicht des Tempels des Antoninus und der Faustina.

Ueber den inneren Schmuck dieſer Tempel wiſſen wir auſser dem bereits Geſagten wenig mitzutheilen. Ohne Frage ſchloſſen die Römer ſich hier den Hellenen an, ſo daſs es bei dem in der vorigen Abtheilung hierüber Geſagten, mit Berückſichtigung der erwähnten Veränderungen der Formen, ſein Bewenden haben kann. Die nebenſtehende Architrav-Soffitte (Fig. 57) gehört dem Tempel des Antoninus und der Fauſtina an. Andere zeigen hier ſchwungvolle Arabesken in Relief. Von den in der Mitte der Kaſſetten herabhängenden reichen Roſetten haben wir oben ſchon ein Beiſpiel mitgetheilt.

Fig. 57.



Architravsoffitte vom Tempel des Antoninus und der Faustina.

Der Opferaltar fand in der Mitte vor der Halle ſeine Aufſtellung, bald die Breit-, bald die Schmalſeite der Front zuwendend, je nachdem der Ritus es vorſchrieb. Auch für ihn ſcheint ein beſtimmter Schmuck kanoniſch geworden zu ſein. Er erhielt nämlich eine polſterartige Ueberdeckung, welche ſich an den Seiten zu Voluten zuſammenrollte. Eine ebenſolche hat der bekannte Sarkophag des Scipio Barbatus, woraus zu ſchlieſsen iſt, daſs er beim Opfer, wenn auch nur beim Todtenopfer des Scipio ſelbſt, benutzt wurde.

Auch die nach helleniſchem Muſter erbauten Tempel erhielten zuweilen die tiefe etruskiſche Vorhalle. Im Uebrigen wurde dem römiſchen Sinne gemäſs bloſs ihr Umfang und ihre Pracht geſteigert, und der Dipteros blieb keine ſeltene Erſcheinung mehr. Prinzipielle Differenzen in der Compoſition waren zwiſchen dieſem helleniſch-römiſchen und dem national-helleniſchen Tempel nicht vorhanden.

Konnten wir vom äſthetiſchen Standpunkte aus dem unter etruskiſchen Einfluſs entſtandenen römiſchen Tempel unſere Sympathie nicht zuwenden, ſo darf er ein um ſo gröſseres hiſtoriſches Intereſſe beanſpruchen. Die hohe Treppe der Vorderfront und die tiefe Vorhalle führten in das Innere ein, zeigten dem Auge eine ganze beſtimmte Richtung, die Richtung auf das Kultusbild, welches hinten in der Cella ſeine Aufſtellung fand. So bildet er die zweite Uebergangsform von dem helleniſchen Tempel zu der ſpäteren chriſtlichen Kirche, welche bekanntlich ihr direktes Vorbild in der unten noch zu beſprechenden Baſilika fand. Die erſte Uebergangsform erkannten wir im neuen Tempel auf Samothrake, bei dem der ſpäter im römiſchen Reich zur Geltung kommende Dualismus noch nicht in ſeiner ganzen Strenge entwickelt war. Eine Geſchichte des Tempelbaues ſeit der helleniſchen Zeit würde auf dieſe verſchiedenen Formen Rückſicht zu nehmen haben, die zugleich ein getreues Bild von der Entwicklung oder vielmehr von der allmählichen Auflöſung des antiken Kunſtgefühls gewähren.

Seltener als die beſprochene Tempelart mit viereckiger Grundform iſt die mit runder. Von zwei Tempeln dieſer Art ſind uns Reſte erhalten, welche eine in ihren Haupttheilen richtige Reſtauration geſtatten; es ſind dieſes die Tempel der Veſta zu Rom und Tivoli. Dem letzteren ſei unſere Betrachtung gewidmet.

Die Rundtempel ſind nicht, wie man bisher anzunehmen pflegte, altitaliſcher, ſondern, wie ſchon früher angedeutet, helleniſtiſcher Herkunft. In Olympia das Philippeion und auf Samothrake das Arſinoeion ſind Vorläufer der römiſchen Bauten geweſen. Gemälde in Pompeji, deren Kompoſition vermuthlich helleniſtiſche Erfindung war, führen uns zudem Rundbauten mit landſchaftlicher Umgebung vor.

Vitruv erwähnt zwei Arten von Rundbauten [1]), die Monopteroi und die Peripteroi. Die als Monopteroi erbauten Rundtempel beſtanden bloſs aus einer kreisförmigen Säulenreihe ohne Cella auf erhöhtem Unterbau. Die Ueberdachung läſst ſich nicht mehr feſtſtellen, doch liegt der Gedanke an eine Kuppel oder kuppelähnliche Form nahe. Sie ſcheinen vorzugsweiſe den Zweck gehabt zu haben, den unter ihrem Dache aufgeſtellten Statuen einen Schutz gegen die Unbilden der Witterung zu gewähren. Reſte von zwei derartigen achtſäuligen Rundtempeln ſind in Olympia gefunden worden. [2]) Sie ſtanden in den Winkeln, welche die Lang- und Quermauer der Exedra des Herodes Atticus mit einander bildeten. Ein ernſter religiöſer und äſthetiſcher Werth iſt dieſen Bauten nicht zuzuſchreiben.

Die reizendſte Erſcheinung der römiſchen Architektur, wenn nicht derjenigen des Alterthums überhaupt, ſind die als Peripteroi erbauten kleinen Rundtempel. Die ganze Anmuth, über welche die altmonumentale Kunſt für heilige Bauten zu verfügen hatte, iſt über ſie ergoſſen, und während in der ſtolzen Pracht und Gröſse der übrigen Werke der welterobernde, durch die Kraft des Verſtandes herrſchende Römer ſeiner würdige Bilder geſchaffen hat, leuchtet uns aus dieſen ein heiterer und friſcher Zug des Lebens entgegen. Dort erkennen wir die Kraft und Energie des Mannes, der auch im Pompe des Senatorenmantels das verſchloſſene Antlitz als Zeuge des in ſich gekehrten, willensſtarken Weſens trägt, hier die zarte und liebliche, ihr Inneres offen erſchlieſsende Schönheit des Weibes. Nicht mit Unrecht weihte man darum dieſe Bauten der jungfräulichen Veſta, der Gründerin und Beſchützerin des Herdes und der Häuslichkeit, der Erhalterin und Pflegerin des Symbols des Lebens, des Feuers.

Die Bemerkungen Schnaaſe's über die Nachtheile der Verbindung der Rundung mit dem Syſtem des Säulenbaues [3]), die

---

1) Vitruv IV, 8. 1.

2) Curtius, Adler etc. Ausgrabungen zu Olympia. Bd. II. S. 17.

3) Vgl. Schnaaſe a. a. O. Bd. II. S. 348.

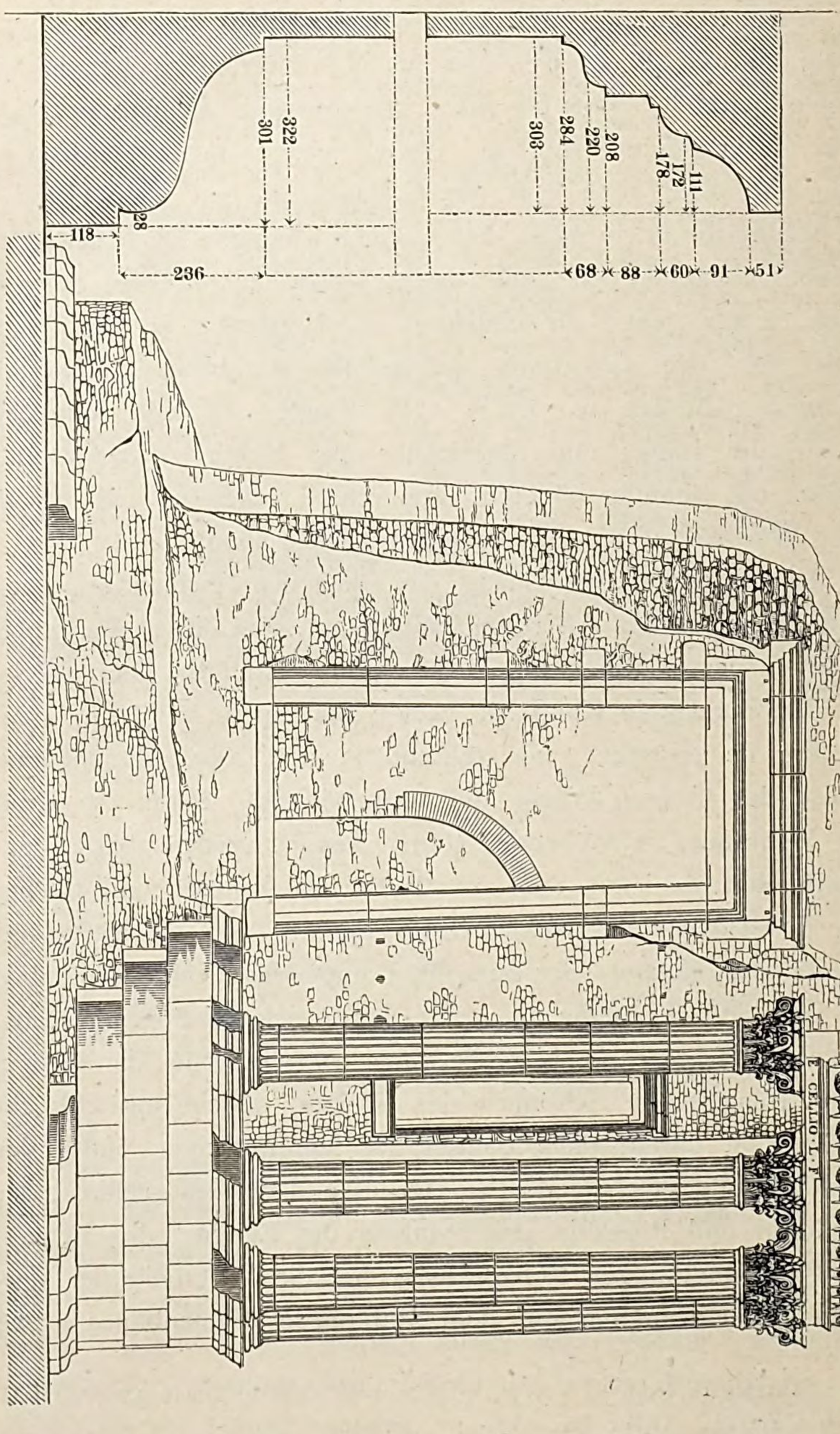


Fig. 58.

Ruinen des Vestatempels zu Tivoli.

darin beſtehen, daſs das rund umherlaufende Gebälk in der Mitte zwiſchen zwei Säulen ſtets über die gerade Linie zwiſchen beiden hinaustrete und deshalb nicht genügend geſtützt erſcheine und daſs auch die viereckige Plinthe des korinthiſchen Kapitäls, des ſich allen Verhältniſſen am bequemſten fügenden, in Disharmonie mit der Rundung trete, ſind im Allgemeinen als zutreffend anzuerkennen. Bei einer runden Säulenſtellung erſcheint zudem die einzelne Säule iſoliert, da das Auge die fortlaufende Reihe, wie die Gerade ſie ihm bietet und durch welche dem Gefühl die gemeinſame Thätigkeit der Säulen zum klaren Bewuſstſein gebracht wird, vermiſst. Allein dieſe gegen das ſtrenge Geſetz architektoniſcher Schönheit verſtoſsenden Mängel fallen bei den in kleineren Verhältniſſen hergeſtellten Rundbauten, wie bei den erwähnten Tempeln, nicht ſo ſehr in's Gewicht, da wir bei dieſer leichteren Schönheit unwillkürlich nicht die Anforderungen wie bei Bauwerken des hohen monumentalen Stils ſtellen. Die Weichheit der Rundung aber paſst vorzüglich zu dieſem Weſen, und wenn auch alles auf einen einzigen Mittelpunkt bezogen iſt, ſo vermiſſen wir in Folge der gröſseren Höhe der Cella mit ihrer Kuppel und Blume doch nicht ein anſprechendes Leben der Theile unter ſich.

Die Ruinen des Veſtatempels zu Tivoli (Fig. 58) ſind in mehr als einer Beziehung von hohem Intereſſe. Ihre einzelnen Theile ſtehen in Uebereinſtimmung mit dem, was Vitruv über die Herſtellung derartiger Rundbauten bemerkt hat[1]), und geſtatten eine in ihren Haupttheilen der urſprünglichen Geſtalt ſicherlich nahe kommende Reſtauration, wie wir ſie nach Iſabelle[2]) dem Leſer vorführen (Fig. 59). Im Grundriſſe (Fig. 60) zeigt der Tempel eine einfache runde Cella mit umlaufender achtzehnſäuliger Halle; erſtere hat einen inneren Durchmeſſer von nur 7,19,

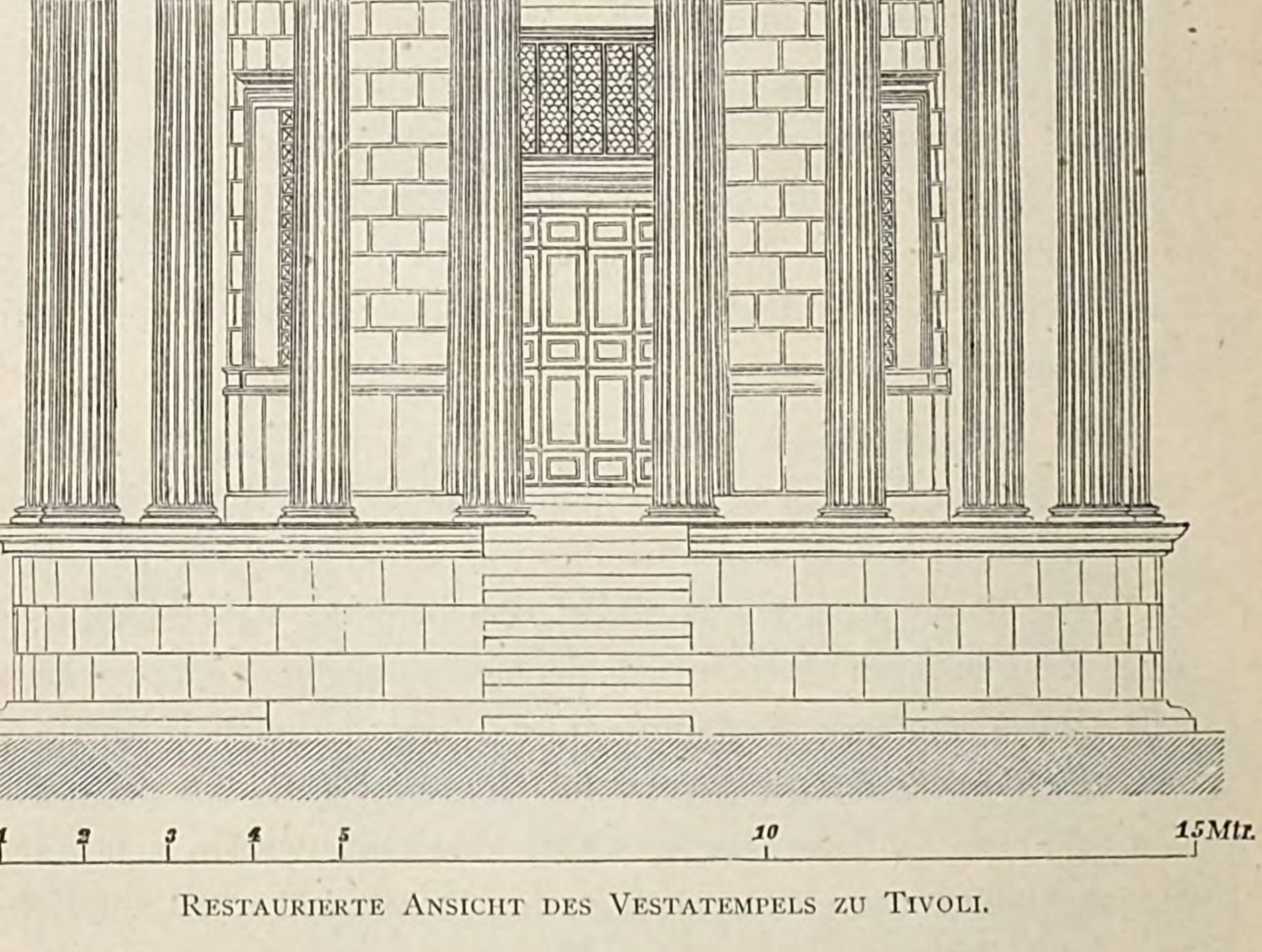
---

1) Vitruv IV, 8.

2) Iſabelle, Les édifices circulaires etc. Paris 1855. Vergl. auch die durch die Kuppel ſich unterſcheidende, aber weniger ſchöne Reſtauration bei Canina a. a. O.

letztere von 11,97 Meter. Die Höhe des Stylobates iſt gleich dem dritten Theil des inneren Durchmeſſers der Cella, die Säulenhöhe (10 UD) gleich dem ganzen. Die Säulen ſtehen mit ihrer

Fig. 59.

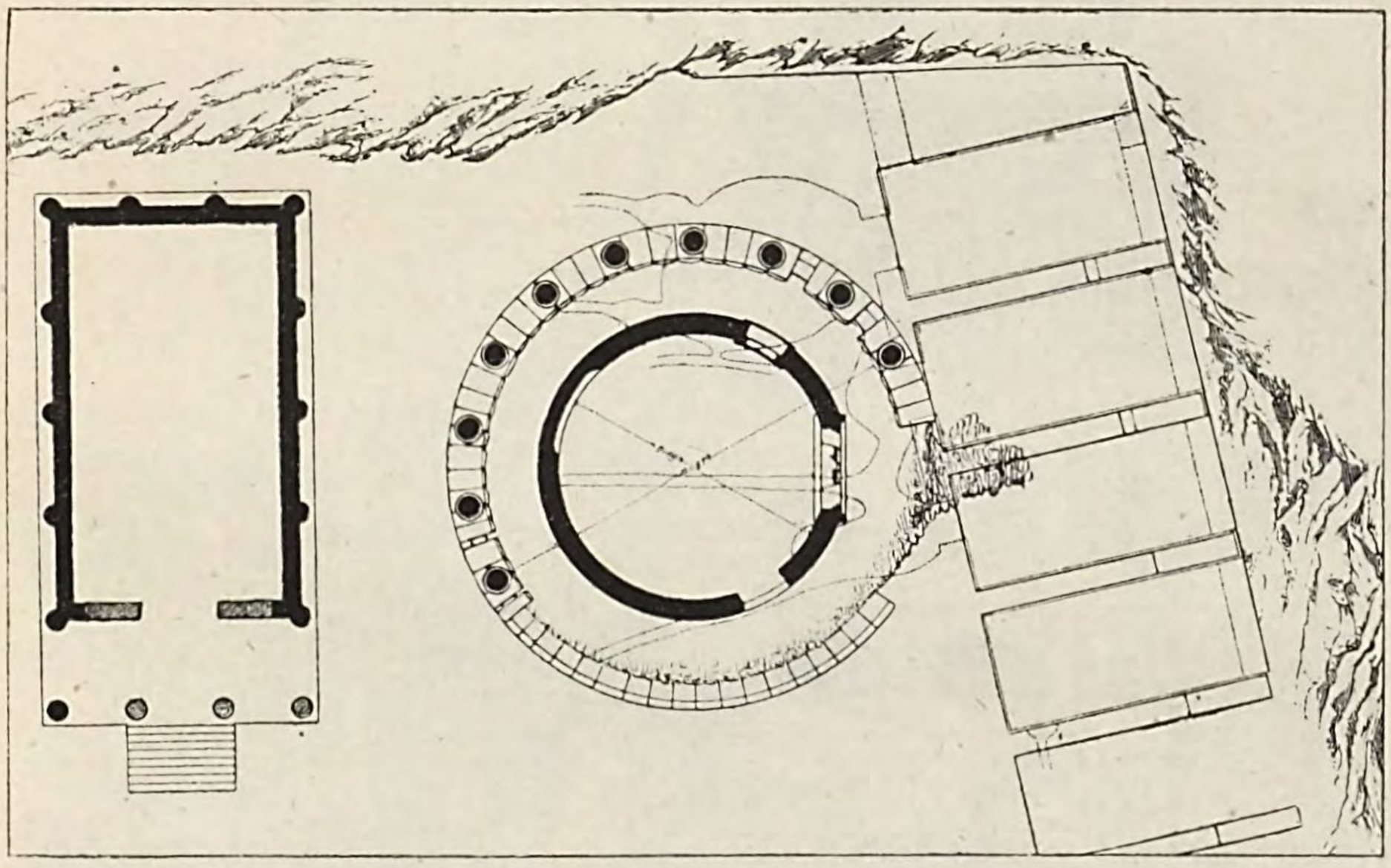


Restaurierte Ansicht des Vestatempels zu Tivoli.

Innenkante um den fünften Theil des äuſseren Durchmeſſers der Cella von dieſer entfernt. Das Mauerwerk der Cella iſt opus incertum und hatte urſprünglich einen Bewurf; auch das Geſtein

der Thüren, Säulen, Kapitäle und Geſimſe war mit feinem Stuck überzogen. Die Niſche im Innern der Cella ſtammt aus chriſtlicher Zeit, der ganze Tempel aller Wahrſcheinlichkeit nach aus dem vorletzten oder letzten Jahrhundert der Republik. Die korinthiſchen Kapitäle zeigen die gröſste Aehnlichkeit mit denjenigen der zweiten Reihe in der Baſilika zu Pompeji und ſcheinen gleichen Alters mit dem unter Sulla erbauten Tempel der Fortuna zu Praeneſte zu ſein. [1])

Fig. 60.



Grundriss des Tempels der Vesta (und Sibylla) zu Tivoli.

Der Veſtatempel zu Tivoli erhob ſich, wie unſere Abbildung (Fig. 61) zeigt, auf einem hohen doppelgeſchoſſigen, von Gewölben durchzogenen Unterbau über einem ſteilen Felſenabhang in herrlicher Gebirgsgegend. Das untere Geſchoſs durchſtrömten die Waſſer des Anio, in Cascaden über das Geſtein hinwegſtürzend. So bietet der an ſich ſchon reizende Tempel im Verein mit dem neben ihm ſtehenden Tempel der Sibylla, einem ioniſchen Pſeudoperipteros, ein überaus maleriſches Bild, in dem die

---

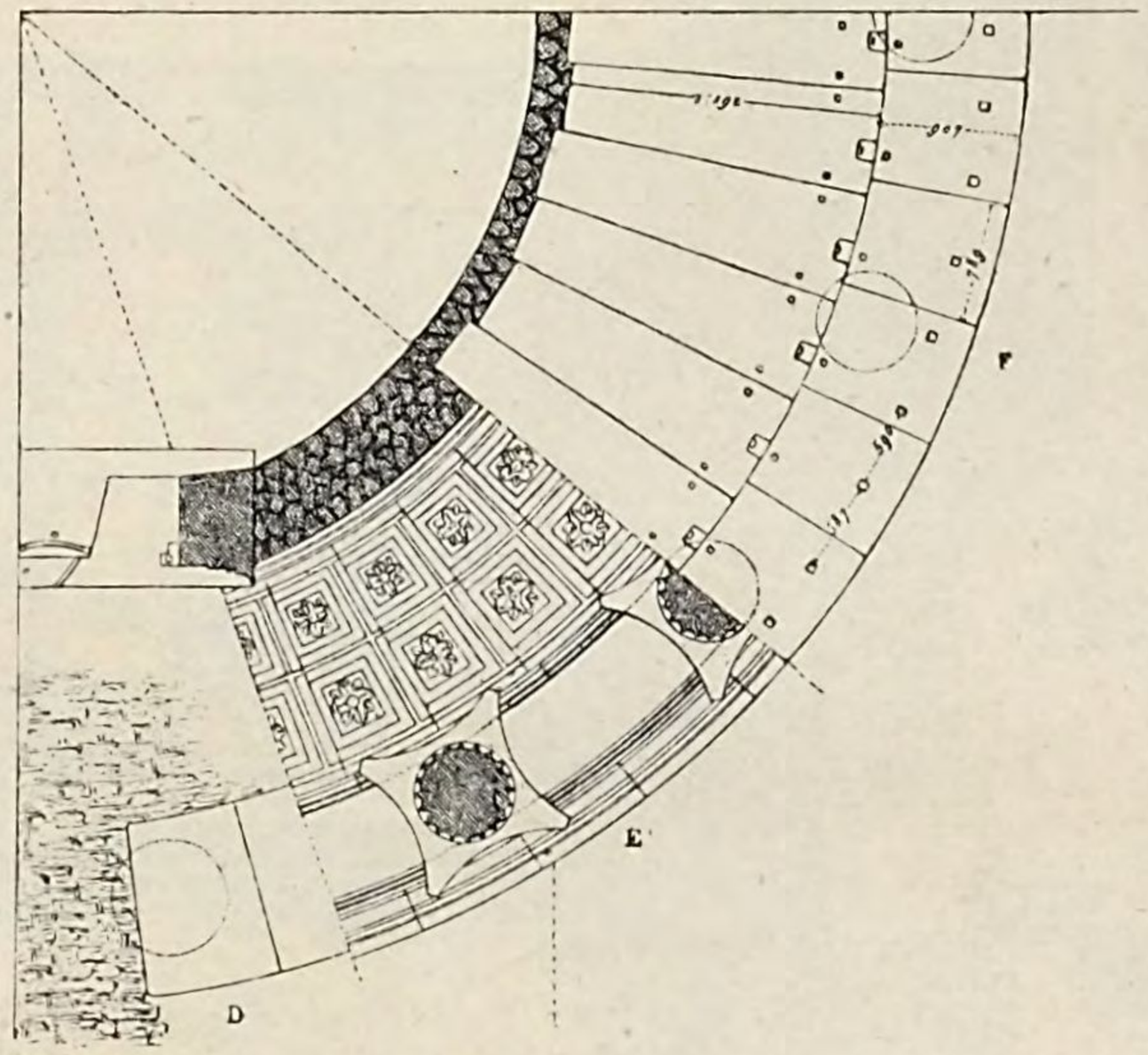
[1]) Iſabelle a. a. O. Text, S. 29.

Fig. 61.

Der Vestatempel zu Tivoli mit Umgebung.

Kunſt ſich der Natur angeſchmiegt und zugleich deren Schönheiten für ſich benutzt hat — ein neuer Beweis für die tiefe Naturempfindung des ſpäteren Alterthums und für das Erwachen des maleriſchen Geiſtes. Ueber dem in römiſcher Weiſe hergeſtellten, mit Werkſtücken aus Travertin bekleideten zylinderförmigen Unterbau mit kräftigem Fuſs- und Sockelgeſims ſteigt die gleichfalls zylinderförmige Cella empor, umſchloſſen von einer Halle

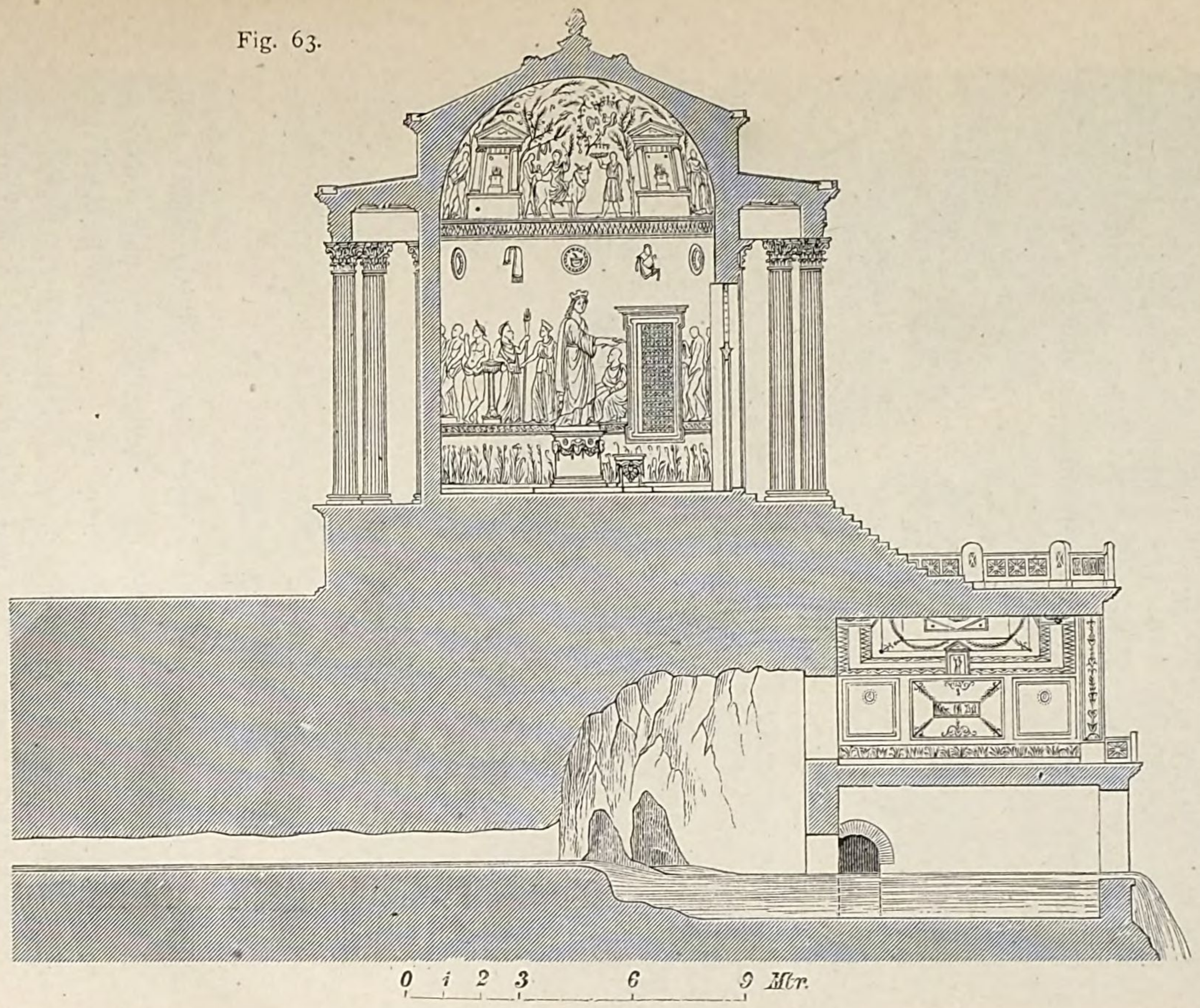
Fig. 62.



Thür, Kassettenbildung und Stück der Ansicht des Vestatempels von oben.

mit achtzehn ſchlanken korinthiſchen Säulen, welche ein Gebälk tragen, deſſen Architrav verhältniſsmäſsig niedrig und deſſen Fries mit Stierköpfen und Rankenornamenten geſchmückt iſt. Ein kräftiges Geſims bildet alsdann die obere Umrahmung. Die ſchöne Kaſſettenbildung an der Decke iſt uns erhalten, wie unſere Abbildung (Fig. 62) erkennen läſst, welche zugleich ein Stück des Fuſsbodens, der Thür und der oberen Anſicht in ihrem Zuſtande vor etwa dreiſsig Jahren darſtellt.

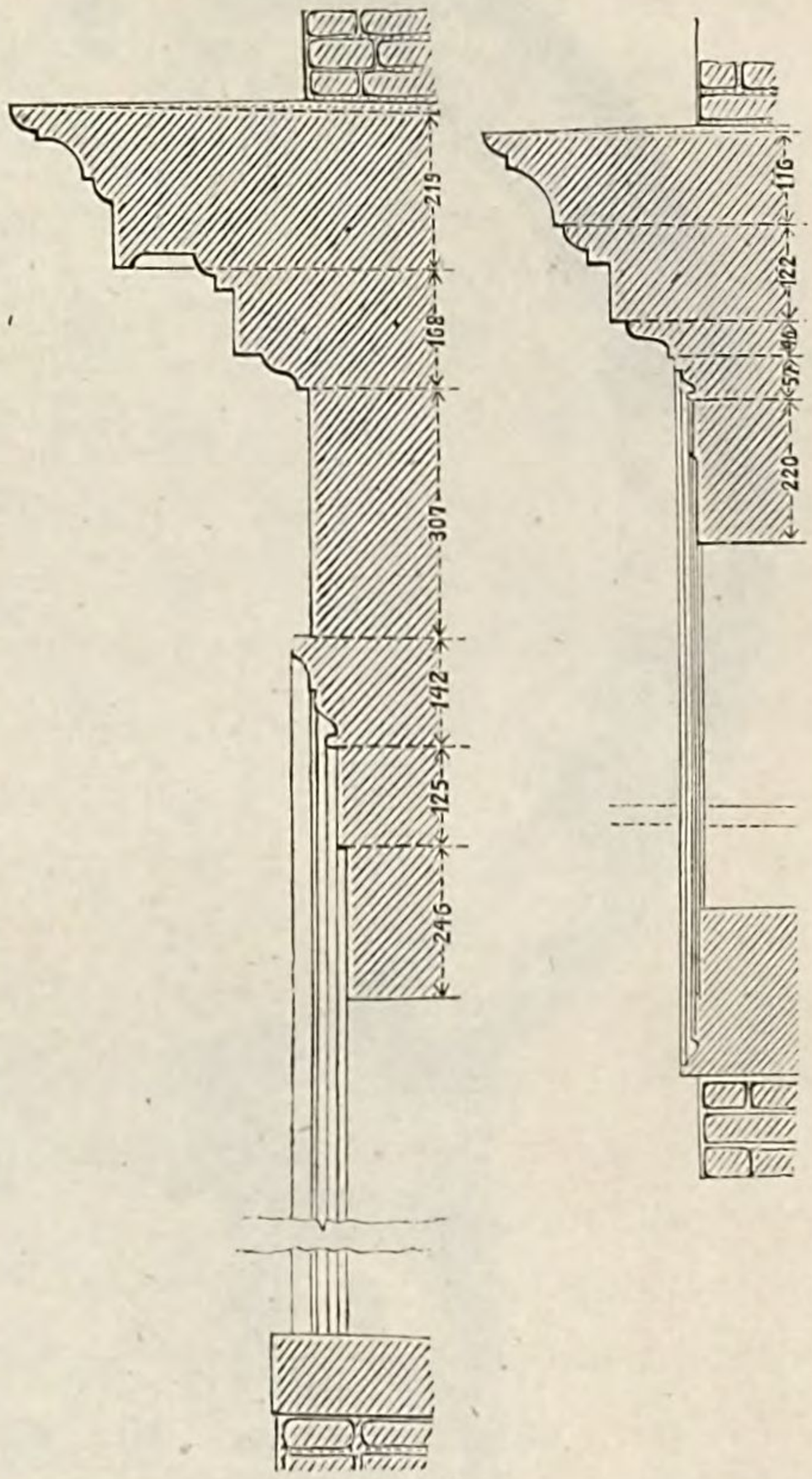
Fig. 63.



Durchschnitt des Vestatempels zu Tivoli.

Ob die Cella wirklich in ihrem oberen Theile das in unſeren Abbildungen dargeſtellte Aeuſsere und Innere (Fig. 63) gehabt habe, iſt nicht mehr zu entſcheiden. Die Angabe Vitruv's, daſs die Höhe des Daches in der Mitte mit Ausſchluſs der Blume halb ſo groſs ſein ſolle, wie der Durchmeſſer des ganzen Gebäudes, beruht wohl auf einem Irrthum, da eine ſolche Kuppel unverhältniſsmäſsig hoch werden würde. Das Innere der Cella wurde durch eine Thür und zwei Fenſter erhellt; die Rahmen derſelben ſind in den oben mitgetheilten Abbildungen zu erkennen, ihre Profile theilen wir nebenſtehend mit (Fig. 64). Auch in ihnen iſt der Anſchluſs an die helleniſche Kunſt zu erkennen. Die im Durchſchnitt ſichtbare Malerei iſt das Werk des Reſtaurators; er giebt im Uebrigen zugleich ein Bild von den Subſtruktionen mit ihren Grotten. Die Blume des Daches iſt ebenfalls, aber auf Grund der Angabe Vitruv's, ergänzt.

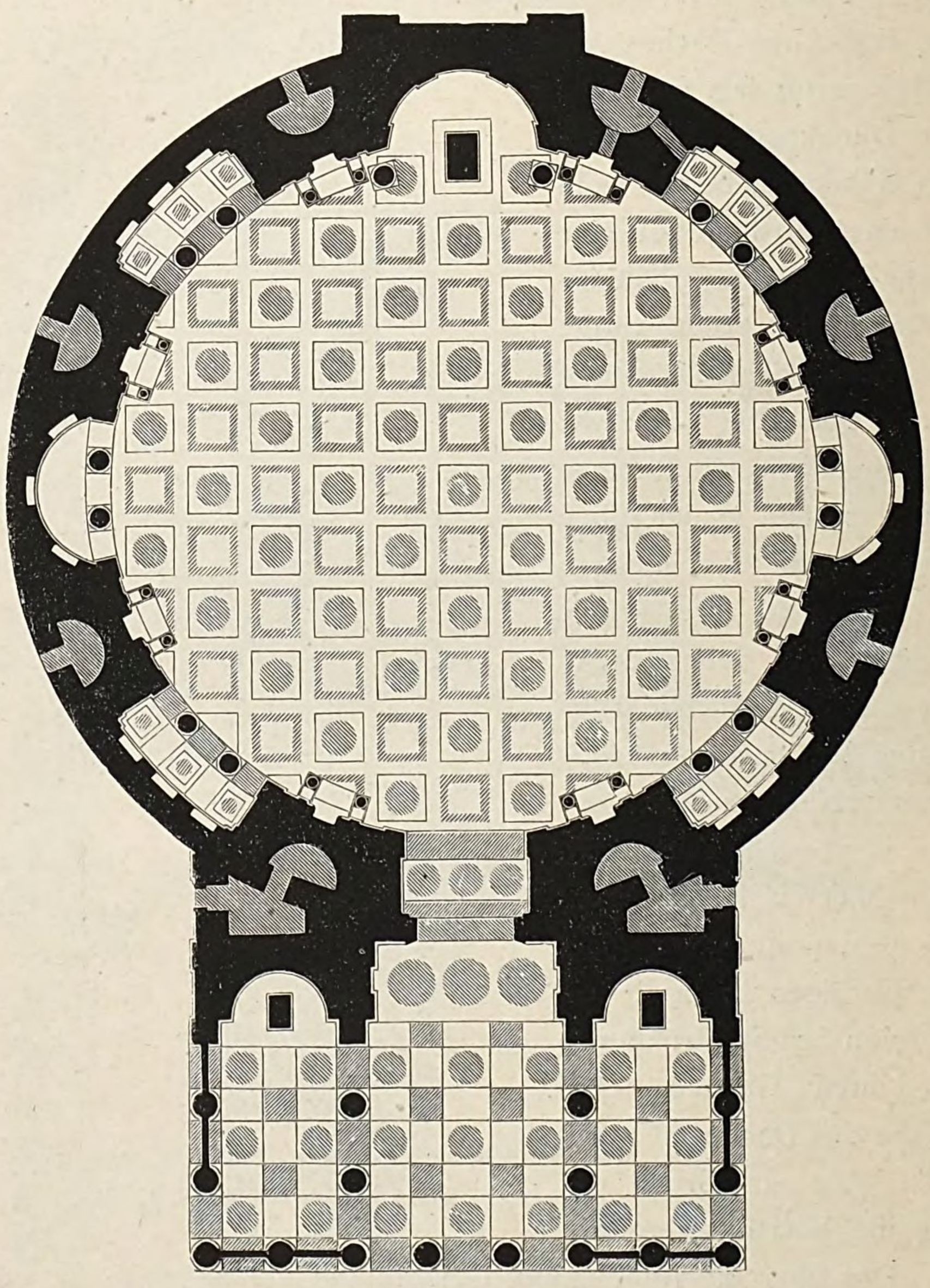
Fig. 64.



Profile des Thür- und Fensterrahmens vom Vestatempel zu Tivoli.

Das über die Rundtempel Geſagte gilt vorzugsweiſe für die mit einem Säulenkranz geſchmückten. Fehlt derſelbe, ſo tritt die unterſchiedsloſe Einheit der Kreislinie in ihrer abſtrakten Erſcheinung zu nachdrücklich hervor, als daſs der Eindruck ſich frei entfaltender Schönheit ſtattfinden könnte. Es iſt dieſes ſelbſt

Fig. 65.



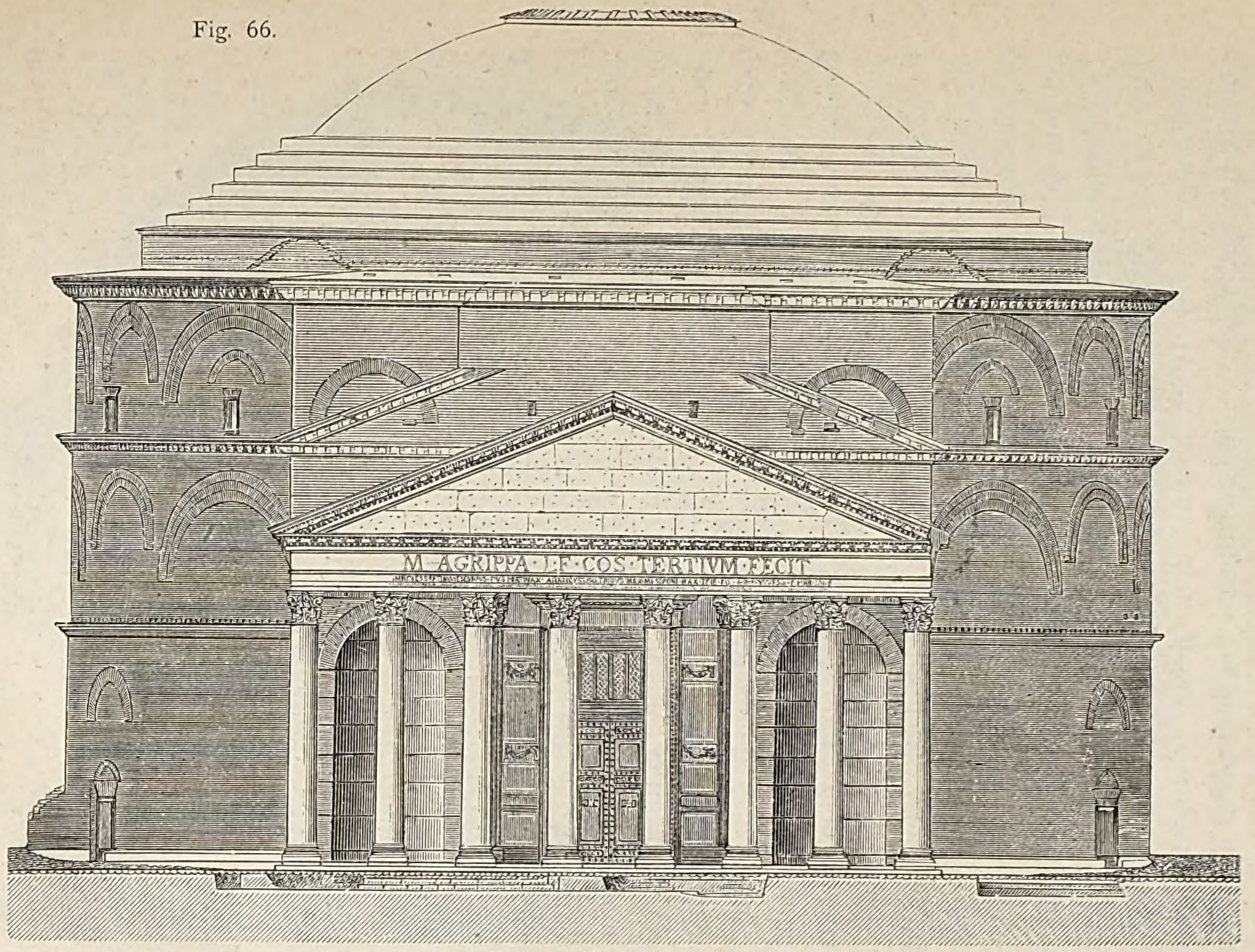
Grundriss des Pantheons.

noch bei Pfeudoperipteralbauten der Fall, wie beim Arfinoeion auf Samothrake. Der eigentliche Bau macht ohne Säulenfchmuck mehr den Eindruck des Umhüllenden und erfcheint mehr praktifch als fchön.

Diefe letztere Bemerkung beftätigt noch der bedeutendfte Bau der römifchen Architektur, das hundertfach befchriebene und geprieſene, auch von uns bereits mehrfach erwähnte fogenannte Pantheon in Rom, deffen Verhältniffe, über die der genannten Tempel weit hinausgehend, in's Koloffale gefteigert find.

Das Pantheon, unter Auguftus im Jahre 26 v. Chr. von dem Baumeifter Valerius aus Oftia erbaut, gehörte urfprünglich zu den Thermen des Agrippa und wurde erft fpäter unter Hadrian als Tempel dem Jupiter Ultor geweiht. Auch der Name Pantheon ftammt aus dem Alterthum. Es erlitt mehrfache Reftaurationen, die leider nicht alle zu feiner Verfchönerung gedient haben, am wenigften die im vorigen Jahrhundert, als der zweite Ring des Innenbaues feine Pilafter dem »Geift der Zeit« opfern mufste. Das Aeufsere des Kuppelbaues ift uns fchon aus den oben gemachten Bemerkungen bekannt; es genügt daher hier, dem Gefagten die Abbildung zur Verdeutlichung hinzuzufügen (Fig. 65). Unter Hadrian erhielt das Gebäude eine fechszehnfäulige Vorhalle, deren rechteckige Figur durch einen zweiten höheren, über einem Zwifchenbau angeordneten Giebel fich der Rundung anfchlofs. Leider genügte auch dieſes Mittel nicht, den eigentlichen Rundbau und die rechteckige Vorhalle zu einem organifchen Ganzen zu verknüpfen. Beide Theile, die reichgefchmückte offene Vorhalle und die ungegliederte, gefchloffene Zylinderfläche des Rundbaues, bleiben für fich beftehende Gegenfätze. Fünf Stufen führten einft von der tiefer als jetzt liegenden Umgebung zu der Halle hinauf; den Giebel fchmückten vergoldete Bronzegruppen. Die Granitfäulen mit ihrem edel ftilifierten korinthifchen Kapitäl find unkanneliert geblieben. Die drei Schiffe der Vorhalle waren vielleicht mit kaffettierten, bronzegefchmückten Tonnengewölben überdeckt. In den beiden Nifchen rechts und

Fig. 66.



Aeussere Ansicht des Pantheons.

links ſtanden die Statuen des Auguſtus und Agrippa. Eine prächtige, noch vorhandene Bronzethür ſchmückte den Eingang in die Rotunde. So mochte ſchon die Vorhalle einen überaus prächtigen Eindruck machen.

Den urſprünglichen allgemeinen Eindruck des Innern giebt noch der heutige Zuſtand wieder. Die Einheit des mächtigen Zylinder- und Kuppelbaues wirkt überwältigend; ſie prägt ſich in Folge der klaren Erleuchtung durch das offene 8,16 Meter weite kreisrunde Oberlicht um ſo leichter dem Gemüthe ein. Allein die Kreislinien des Zylinders und der Kuppel ſind andererſeits auch wiederum allzu mathematiſch und abſtrakt und die Linien der tragenden und getragenen Theile von zu geringem Gegenſatz, als daſs die Einheit als eine höhere, als eine aus dem Kampfe einzelner Theile entwickelte, das Gemüth in begeiſternde Erregung ſetzen könnte. Hierzu trägt insbeſondere das Verhältniſs des inneren Durchmeſſers zur inneren Höhe (vom Fuſsboden bis zum Scheitel) noch bei; beide betragen 43,5 Meter, ſind alſo von gleicher Gröſse. So iſt die Schönheit des Innern, ſo überwältigend ſie auch ſein mag, dennoch nur eine einſeitig erhabene, zwar eine durchaus bewunderungsvolle, aber doch zugleich eine allzu gebundene und geſetzmäſsige.

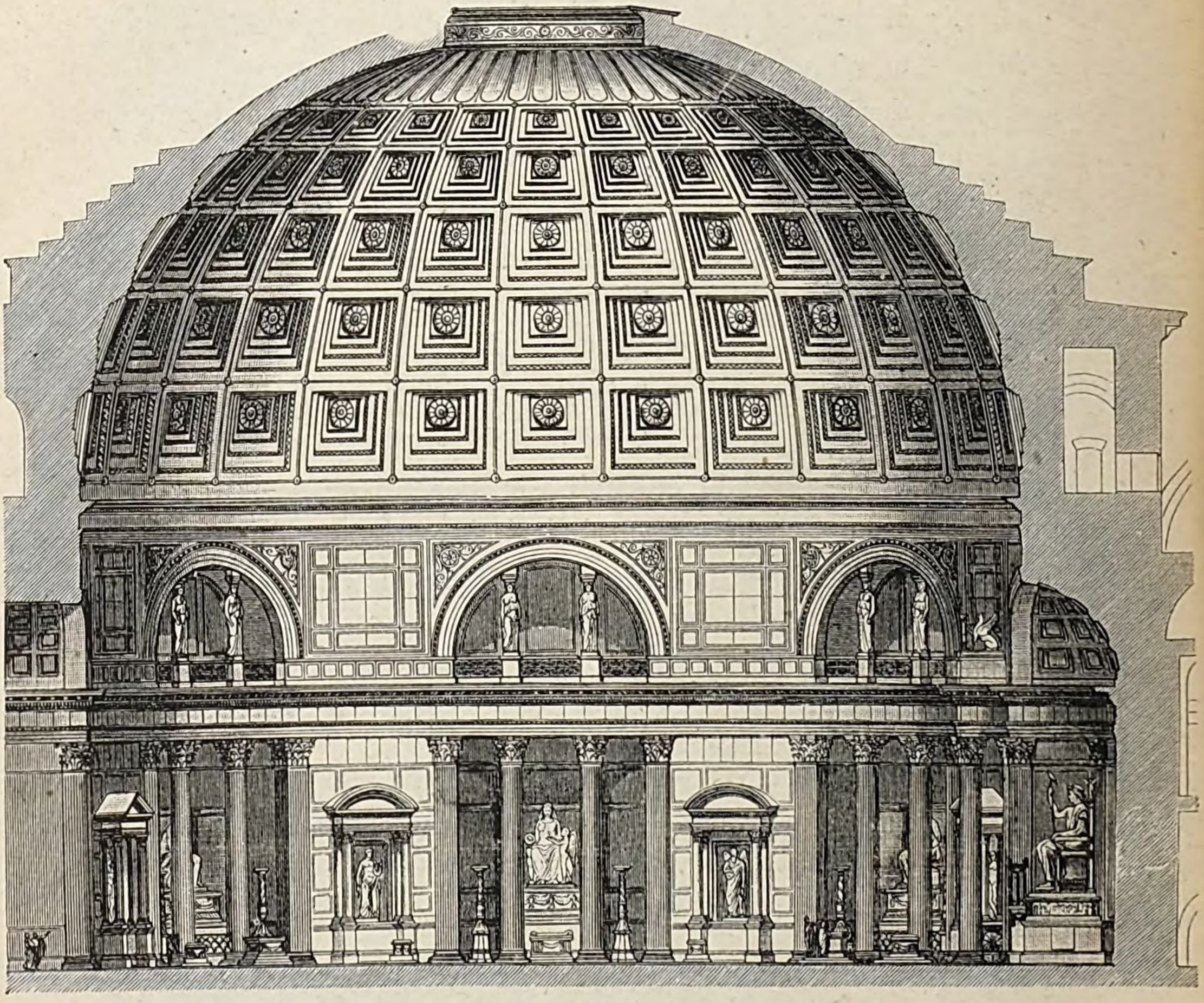
Wir führen dem Leſer das Innere dieſes intereſſanteſten Vermächtniſſes der römiſchen Kunſt in zwei Abbildungen vor, von denen die eine (Fig. 67) nach Adler[1]) den urſprünglichen Bau des Agrippa, die andere, perſpektiviſch gezeichnete nach Iſabelle (Fig. 68) den Bau in der Reſtauration unter Septimius Severus darſtellt. Acht abwechſelnd runde und viereckige Niſchen beleben die innere Zylinderfläche, ohne wegen ihrer verhältniſsmäſsigen Kleinheit die Einheit des Ganzen zu ſtören. Zwei dieſer Niſchen, die Thür und die ihr gegenüberliegende, ſind zur Zeit noch mit Gewölben überdeckt. Letztere durch-

---

[1]) Adler, Das Pantheon zu Rom. Berlin 1871.

ſchneiden das Geſims, welches die Zylinderfläche in zwei Geſchoſſe theilt. Sechs Niſchen ſind durch 11 Meter hohe korinthiſche Säulen aus Marmor geſchmückt, die Ecken insgeſammt durch Pilaſter mit neun Kanneluren; Götterbilder und ſpäter

Fig. 67.

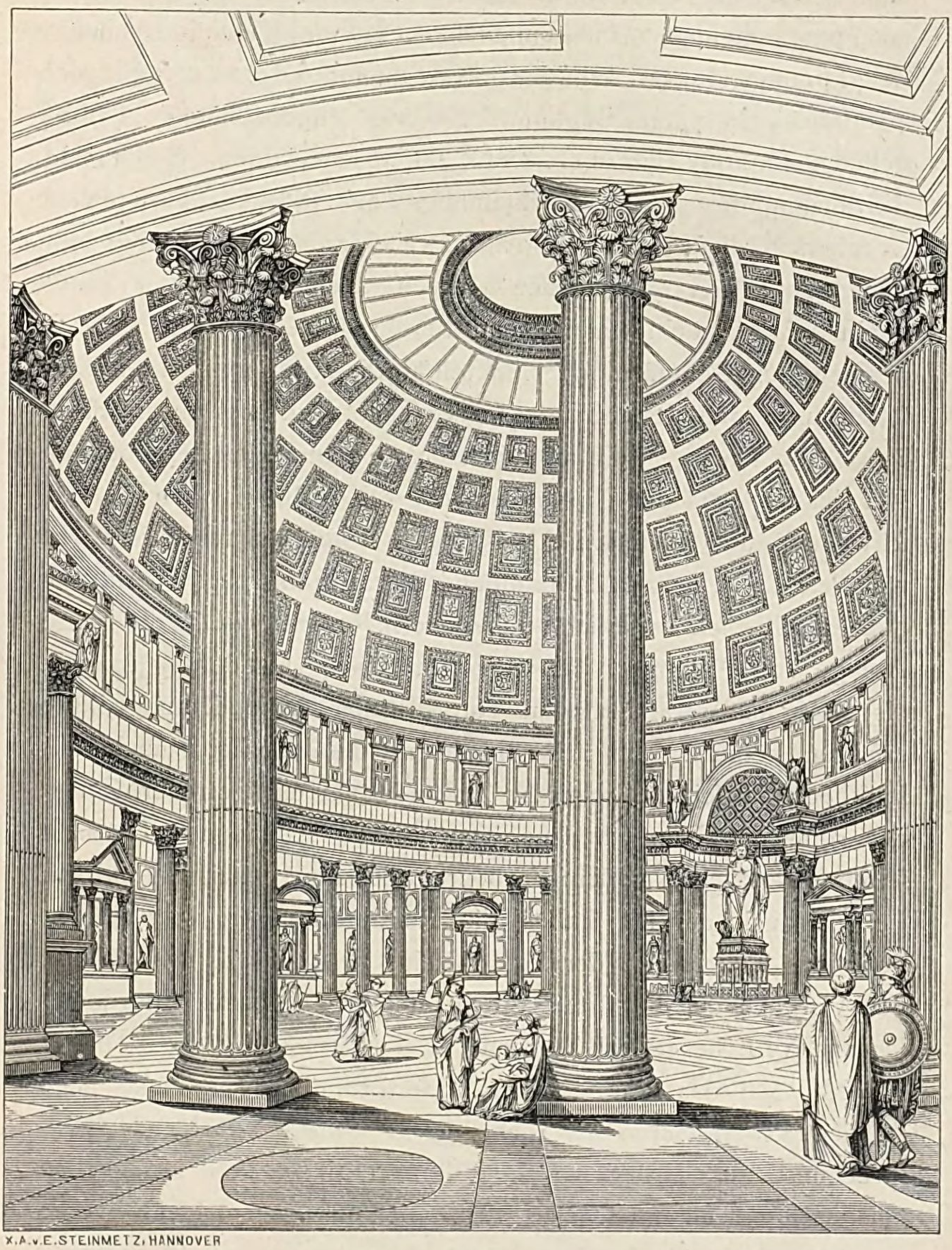


Innere Ansicht des Pantheons (nach Adler).

Heilige fanden in ihnen ihren Platz. Zwiſchen den Niſchen beleben Altäre mit Säulen, von runden und ſpitzen Giebeln überdeckt, das Innere.

Wie das Innere urſprünglich geſtaltet war, läſst ſich ſchon des dekorativen Charakters der römiſchen Kunſt wegen nicht

Fig. 68.



Innere Ansicht des Pantheons (nach Isabelle).

mit Sicherheit angeben. Am wenigſten Veränderung ſcheint das untere Geſchoſs erfahren zu haben, wenn auch die Inkruſtation mit bunten Steinen in mathematiſchen Figuren nicht aus römiſcher Zeit ſtammen dürfte. Für das obere nimmt Adler an Stelle der wahrſcheinlich unter Septimius Severus angeordneten Pilaſterſtellung (Fig. 68) eine überwölbte, durch Karyatiden geſchmückte Fortſetzung des unteren Niſchenbaues an. Allein aus äſthetiſchen Gründen iſt dieſe Anordnung anzuzweifeln, da die hierdurch entſtehenden ſieben gewundenen Kurven auch ein weniger kunſtgeübtes Auge höchſt unangenehm berührt haben möchten. Ueber dem zweiten Geſimſe ſteigt unmittelbar die Kuppel mit ihren Kaſſetten auf, deren Verſchiebung in der Tiefe nach oben zu urſprünglich zu fein ſcheint [1]), die aber ihres Metallſchmuckes beraubt ſind. Der Schmuck auf der Umrandung des Oberlichts iſt ebenfalls verſchwunden und in unſern Abbildungen willkürlich reſtauriert. Iſt nun dieſe Entſtellung und Beraubung des urſprünglichen Werkes an den Einzeltheilen ſicherlich zu bedauern, ſo hatte doch die ganze Anlage von Anfang an zu wenig organiſche Gliederung in ſich, als daſs ſie Veränderungen von prinzipieller Bedeutung hätte erfahren können. Im Allgemeinen kann deshalb auch das Pantheon in ſeinem heutigen Zuſtande als ein getreuer Zeuge des römiſchen Kunſtſchaffens dienen. Die Abbildungen können ſelbſtverſtändlich von dem Farbenreiz des Innern keinen Eindruck geben; auch auf ihn haben die Reſtaurationen eingewirkt; iſt doch das Tabernakel der Peterskirche zu Rom aus der Bronze der Vorhalle des Pantheons noch im Jahre 1632 auf Anordnung Urbans VIII. hergeſtellt worden!

Iſt auch das Pantheon ſeinem urſprünglichen Zwecke nach zu den Profanbauten zu rechnen, ſo gehörte doch ſeine Beſprechung aus Gründen ſeiner konſtruktiven und äſthetiſchen Gliederung dieſer Stelle an. Wir haben mit dieſem Meiſterwerke die Betrachtung der heiligen Bauten beendet, da wir die römiſche

---

[1]) Burckhardt, Der Cicerone. Leipzig 1869. S. 20.

Kunſt bis zum Gipfel ihrer originalen künſtleriſchen Thätigkeit verfolgt haben. Wir ſchlieſsen ihnen an:

b. Das Forum und die Baſilika.

Die Hellenen und Römer der geſchichtlichen Zeit haben die Periode der bäuerlichen Exiſtenz ſchon hinter ſich und gründen Städte mit beſonderen Verfaſſungen. Dieſe Städte entſtehen aber nicht, wie bei dem ſpäter in der Geſchichte auftretenden Brudervolke der Germanen durch allmählichen Zuzug der ländlichen Bewohner zu den umwallten Kathedralen der Biſchöfe mit ihren Gebäuden und Gehöften, wodurch deren Bild zu einem maleriſchen bunten Chaos ſich geſtaltete, ſondern durch den Willen der Koloniſten auf Grund politiſch-religiöſer Satzungen. Die antike Stadt, insbeſondere die italiſche, entſtand vielmehr mit einem Male nach einem beſtimmten Plane, und des Gründers Name lebte ſogar im Kultus des Gemeinweſens als ein hoch gefeierter fort.[1]) Zu Rom auf dem Ochſenmarkt ſtand das Bild eines ehernen Stieres an der Stelle, von wo aus Romulus die Furche um die palatiniſche Stadt zog, und über den Gründungsritus ſind uns hinlängliche Nachrichten überkommen, als daſs dieſe Art und Weiſe der Städtebildung noch bezweifelt werden könnte.[2]) Es war deshalb auch ſicherlich keine auffallende Erſcheinung, daſs M. Hoſtilius die Stadt Salapia auf ihren eigenen Wunſch und nach dem Beſchluſs des römiſchen Senats aus der ungeſunden Gegend verlegte und den einzelnen Municipalbürgern Bauplätze zu dem Preiſe von je einem Seſterz in der Region der neuen Stadt verkaufte.[3])

Der langathmige Bericht Vitruv's über die Gründung der Städte erwähnt der Himmelsrichtungen für die Anlage der Straſsen aus Gründen der Nützlichkeit und Geſundheit. Fremd ſcheint ihm zu ſein, daſs auch religiöſe Satzungen dabei maſsgebend waren, und

---

[1]) Vergl. Niſſen, Das Templum. S. 55.

[2]) Vergl. Marquardt, a. a. O. III, 1. 341.

[3]) Vitruv I. 4, 12.

es ift auch wohl möglich, dafs fie fchon zu feiner Zeit in ihrem ganzen Umfange nicht mehr in Anwendung waren. Ferner fteht feft, dafs das Terrain von Einflufs auf die Beftimmung der Anlage wurde. Allein als vollkommenfte Form der Stadt oder als ihr kanonifcher Urtypus wurde die Anlage betrachtet, bei welcher »der Schnittpunkt von Cardo und Decumanus genau in die Mitte der Stadt auf das Forum fällt und von hier durch vier Thore die beiden Hauptlimites auf das Territorium laufen, diefes, wie die Stadt, in vier gleiche Regionen vertheilend«. So bildete in der alten italifchen Normalftadt das Forum örtlich den Mittelpunkt des Gemeinwefens. Wo diefes nicht möglich war, fuchte man wenigftens annäherungsweife den heiligen Satzungen Genüge zu leiften.

Das Forum ift urfprünglich der Marktplatz, der Mittelpunkt alles Verkehrs und Lebens in der Stadt. Hier wurde Recht gefprochen und wurden öffentliche Spiele gefeiert, hier erhoben fich die öffentlichen Gebäude in ihrem fchönften Schmuck, und Kolonnaden, die oft obere Gefchoffe für die Zufchauer der Gladiatorenkämpfe erhielten, umkränzten den viereckigen Raum. Mit der weiteren Ausdehnung der Stadt entftanden auch neue Fora und ihre Beftimmung wurde nun begrenzt. Der politifche Zweck trennte fich von dem bürgerlichen; das Forum civile war dem erften, das Forum venale, das Handelsforum, dem zweiten gewidmet. Es gab jetzt befondere Vieh-, Fifch-, Gemüfe-Märkte u. f. w. Dem Forum civile aber blieb zu allen Zeiten der Schmuck der öffentlichen Gebäude, wenn auch die Gladiatorenkämpfe fpäter in befondere abgefchloffene Räume verlegt wurden.

Die Hellenen legten nach Vitruv ihre Marktplätze im Quadrat mit geräumigen und doppelten Säulenhallen und brachten über der Decke noch Räume an[1]); die Römer follen ihr Forum länglich geftalten, fo dafs die Seiten fich wie 2 : 3 verhalten, die Säulenweiten geräumiger und ringsum in den Hallen

---

[1]) Vitruv V. 1.

Wechslerbuden anlegen. Das Forum civile zu Pompeji zeigt eine längliche Geſtalt [1]) mit ununterbrochenem Säulenumgang in doriſcher Ordnung auf der weſtlichen Langſeite, auf der ſüdlichen Schmalſeite und dem Anfang der öſtlichen Langſeite, abgeſehen von dem Triumphbogen. Dieſe Säulenhalle bot nur für Fuſsgänger Zugang. Noch vorhandene Treppenreſte laſſen auf ein oberes Stockwerk ſchlieſsen. Somit ſtimmte dieſer Platz in manchen Theilen mit den Angaben Vitruv's überein. Das urſprüngliche Ausſehen konnte jedoch kaum irgendwo das Forum bewahren. Die Vergröſserung der Städte, der ſteigende Verkehr und die neuen Bedürfniſſe wurden auch für jenes bedingend, und als die moderniſierende Zeit des Nero kam und mit aller Tradition gebrochen wurde, da mochte auch das Forum manche ſchöne Erinnerung an ſeine Vergangenheit einbüſsen. Die Geſchichte des Forums zu Pompeji umfaſst nach Niſſen drei Perioden: die oskiſche, römiſche und die neroniſche ſeit dem groſsen Erdbeben. Wir halten uns an die Geſtalt, welche die Trümmer uns erkennen laſſen. [2])

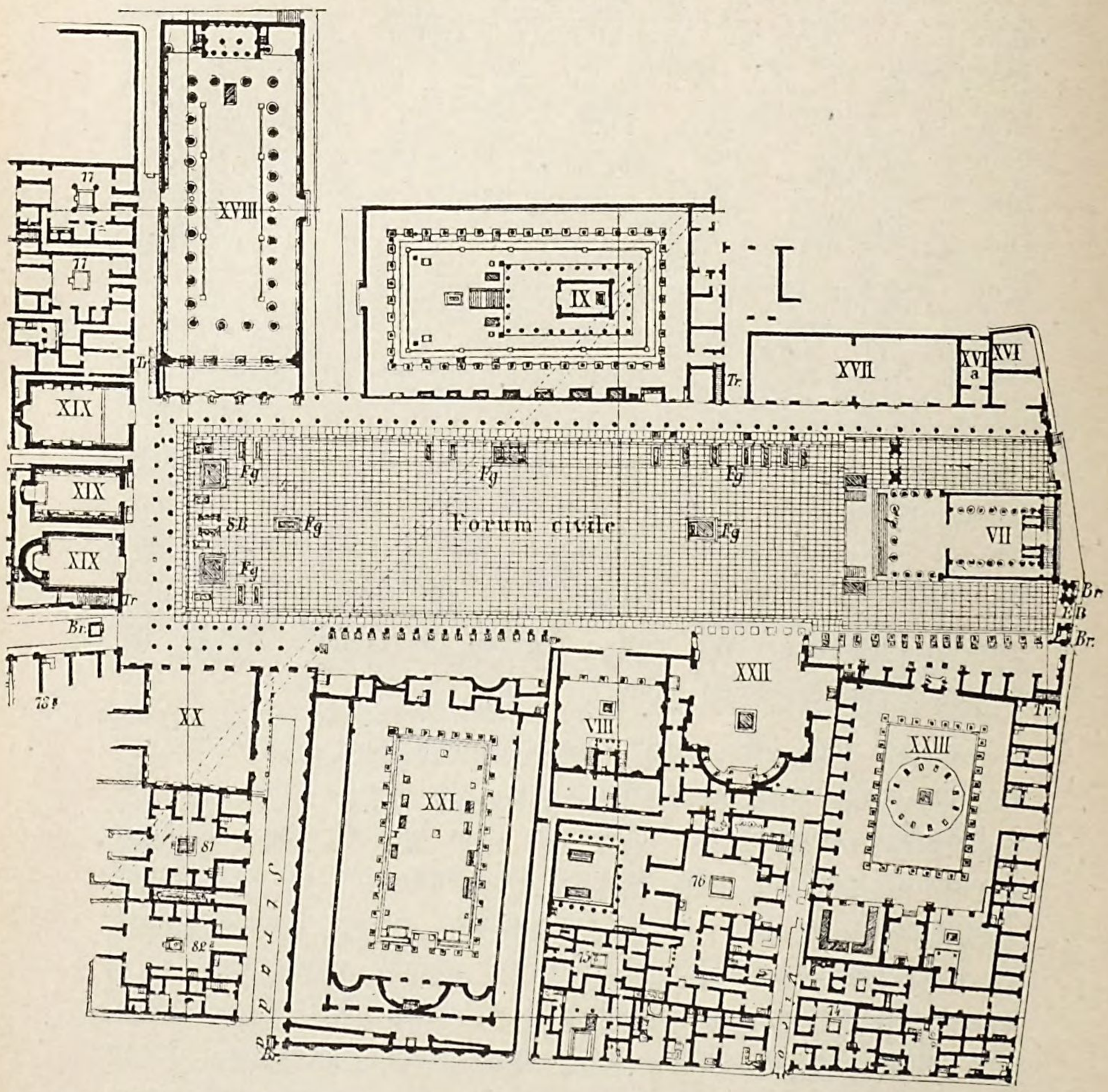
In der Mitte der nördlichen Schmalſeite des pompejaniſchen Forums erhob ſich der Jupitertempel, die hohe Freitreppe, die ſechsſäulige korinthiſche Halle mit dem Giebel, die mächtige Baluſtrade und die mit Statuen geſchmückten vorſpringenden Treppenwangen dem Platze zuwendend. Seiner Bedeutung als Weihgeſchenk an die höchſte Gottheit gemäſs beherrſchte er in ſeiner emporſtrebenden Schönheit den ganzen Platz. Links neben ihm führte ein gewölbtes Thor über Stufen ins Freie, neben dieſem endete die weſtliche Säulenhalle des Forums mit einem zweiten, viereckigen Ausgang auf die Straſse. Rechts vom

---

1) Dieſe Geſtalt ſtimmt jedoch mit Vitruv's Forderung nicht überein, da das Verhältniſs des zu Grunde gelegten Schema's 3 : 10 iſt. Vergl. Niſſen, Pomp. Stud., S. 363.

2) Vergl. Overbeck a. a. O. Bd. I. S. 64 etc.

Fig. 69.



Grundriss des Forums zu Pompeji.

VII	Tempel des Jupiter.	XVIII	Baſilika.
VIII	Sog. Tempel des Quirinus.	XIX	Die ſog. Curien.
IX	Sog. Tempel der Venus.	XX	Sog. Schule.
XVI	Sog. Gefängniſs.	XXI	Gebäude der Eumachia.
XVI a	Oeffentlicher Abort.	XXII	Sog. Senaculum.
XVII	Leſche.	XXIII	Sog. Pantheon.

Jupitertempel hatte der Haupteingang, der auch für Wagen beſtimmt war, ein Triumphbogen, von dem nur noch der Kern in Ziegelſteinen erhalten iſt, ſeine Stelle gefunden. Innerhalb der anſtoſsenden öſtlichen Kolonnaden war noch ein gewölbtes Thor für Fuſsgänger. An der Oſtſeite befanden ſich, wenn wir die Aufzählung von der Nordſeite an beginnen, das ſogenannte Pantheon mit den vorgebauten Wechslerbuden, das Senaculum, das Sitzungsgebäude der Decurionen, der ſog. Tempel des Quirinus oder Mars und das als Chalcidicum der Eumachia inſchriftlich bezeichnete Gebäude. Den Schluſs dieſer Seite bildete die ſog. Schule (?) (Fig. 69). Zwiſchen den einzelnen Gebäuden befanden ſich Straſsen, die durch Gitter zwiſchen den Mauern oder Säulen gegen das Forum abgeſperrt wurden. Die Mitte der ſüdlichen Schmalſeite zierte ein verhältniſsmäſsig niedriger Bogen, der vielleicht mit Quadriga etc. bekrönt war; Fuſsgeſtelle zu ſeinen Seiten trugen Reiterſtatuen; auch von ihnen ſind nur noch die Ziegelkerne übrig. Gleichem Zwecke dienten die beiden viereckigen Ziegelſteinhaufen in der Mittellinie des Forums; die kleineren Fuſsgeſtelle dienten für Einzelſtatuen verdienſtvoller Bürger. Die Säulenhalle dieſer Seite war eine doppelte. Hinter ihr, auſserhalb des Forums, lagen drei in ihren Grundriſſen ähnliche Bauten, welche vermuthlich gerichtlichen Zwecken dienten. Auf die ſüdweſtliche Ecke lief eine durch ein Gitter verſchlieſsbare Straſse. Auf der weſtlichen Seite des Forums befanden ſich die Baſilika, durch eine Hauptſtraſse von ihr getrennt und die mit einer Thür verſehene Langſeite dem Forum zuwendend, der ſog. Tempel der Venus, endlich die ſog. Leſche, ein mit engerer Pfeilerſtellung nach den Arkaden zu ſich öffnendes Gebäude, welches vielleicht dem Zweck des Privatverkehrs und der Erholung gewidmet war. Der Boden des Forums war mit Marmorplatten belegt und hatte eine umlaufende bedeckte Goſſe für den Abfluſs des Waſſers. Auſser dieſem Forum hatte Pompeji noch zwei andere, das Forum triangulare und boarium. Innerhalb des erſteren befand ſich ein helleniſcher Tempel.

Machen wir den Verſuch, die genannten das Forum civile umgebenden Bauten in ihrer Geſammtwirkung unſerer Phantaſie vorzuführen, denken wir uns dazu die Statuen zwiſchen Gebüſch und Bäumen aufgeſtellt und unter ihnen das bewegte Leben einer aus allen Elementen bunt zuſammengeſetzten Bevölkerung, ſo erhalten wir ein zwar wenig umfangreiches, aber um ſo prachtvolleres und maleriſches Bild römiſcher Kunſt, auf welchem die mannigfachſten Bedürfniſſe des Lebens ihren entſprechenden architektoniſchen Ausdruck fanden — und doch war Pompeji bloſs eine römiſche Municipalſtadt, deren Einwohnerzahl ſich vor dem Untergange auf etwa 30 000 belaufen mochte.

Welchen Anblick mochte gegenüber dieſem Forum einer unbedeutenden Provinzialſtadt das Forum romanum, das von Tarquinius Priscus zwiſchen dem Esquilinus, Palatinus und Capitolinus angelegt und unter Cäſar und Auguſtus erweitert und verſchönert wurde, das »Herz der römiſchen Welt«, darbieten! Die Gröſse des Platzes ſelbſt war auch hier nicht das Erſtaunen Erweckende[1]), ſondern die Fülle und Pracht und Eleganz der Gebäude, zumal in ſpäterer Zeit, als die Kaiſerbauten dem Platze neue Reize an Stelle der alten Krämer- und Handwerkerbuden gewährten. Das Schickſal dieſes Forums ſpiegelt Roms Schickſal wieder. Das Ende der Republik und die Völkerwanderung brachten ihm Verwüſtungen über Verwüſtungen, bis es endlich zu einem Campo vacchino, einem Viehplatz, wurde; erſt die Neuzeit hat nicht ohne Erfolg verſucht, den Platz von dem 8—9 Meter hohen Schutt, der ſich über dem alten aus Lavablöcken und Travertinplatten gebildeten Boden gelagert hatte, zu befreien, und es wird die Zeit nicht ferne ſein, daſs wir auch dieſen Platz mit der Zierde ſeiner einſtigen Kunſtwerke wenigſtens in getreuem Bilde wieder erſtehen ſehen werden.[2])

---

[1]) Das ſich von Nordweſt nach Südoſt erſtreckende Forum romanum hatte eine Länge von ca. 200 Meter. Die Nordweſtſeite, in der Breite die gröſste, maſs incl. des Comitiums kaum 120 Meter.

[2]) Eine eingehendere Beſchreibung des Forum romanum ſiehe bei Bender,

Den Kaiſern mochte aus politiſchen Gründen daran gelegen ſein, das Verſtändniſs für die Bedeutung des Forum romanum zu den Zeiten der Republik möglichſt abzuſchwächen. Sie gründeten deshalb neue, noch prächtigere Fora, die rings mit Kolonnaden umfriedigt wurden. Zuerſt entſtand das Forum Julium, von Cäſar gegründet, mit dem Tempel der Venus genetrix; gröſser war das Forum des Auguſtus neben jenem mit dem Tempel des Mars Ultor, zu deſſen Seiten halbkreisförmige Säulenhallen mit den Statuen berühmter Feldherren einen Theil der Umfriedigung des Platzes bildeten. Ueber Krieg und Frieden wurde in dieſem Tempel vom Senat entſchieden und eine Fülle von Kunſtwerken zeichnete die Anlage aus. Das weitaus prächtigſte Forum war das des Trajan, deſſen Dimenſionen und Kunſtwerke die aller anderen übertrafen. Allein von all dieſen Werken, den ſchönſten und imponierendſten Zeugen von Roms und der Kaiſer Macht, iſt nur Geringes bis zu unſerer Zeit erhalten und die Trümmer ſelbſt bieten der Forſchung noch kaum zu erſchöpfendes Material dar, ſo daſs wir hier von einer eingehenderen Beſprechung abſehen müſſen.

Hinſichtlich des Zweckes dem Forum am nächſten verwandt iſt die Baſilika. Sie diente dem Handel und dem öffentlichen Gerichtsverfahren und iſt eine von den Hellenen ererbte Gebäudeform. Der Archon Baſileus zu Athen hielt in einer ſolchen Halle ſeine Sitzungen ab und das Vorkommen des Wortes ἡ βασιλικὴ anſtatt des gewöhnlichen ἡ βασίλειος στοά ſchon bei Platon zu Anfang des Charmides [1]) weiſt auf das Alter der Sache ſelbſt hin. Daſs ihre Form der helleniſtiſchen Zeit nicht fremd war, beweiſt der oben erwähnte neue Tempel auf Samothrake. Dem doppelten Zwecke der Baſilika gemäſs beſtand ſie aus zwei Theilen, dem Mittelſchiff mit den ſeitlichen Portiken und der erhöhten, gewöhnlich halbrunden Apſis für das Tribunal. [2]) Wenn wie bei

---

Rom und römiſches Leben im Alterthum. Tübingen.

1) Niſſen, Pomp. Stud., S. 207.
2) Siehe oben Fig. 42.

der Baſilika zu Pompeji jedoch das Tribunal nicht in den urſprünglichen Grundriſsplan mit heineingezogen[1]), ſondern vor der gerade abgeſchloſſenen Hinterwand eingebaut wurde, ſo iſt in dieſem Falle der Schluſs gerechtfertigt, daſs das Tribunal erſt ſpäter vom Forum in ſie hineinverlegt wurde. Das Mittelſchiff entſprach dem mittleren Raum des Forums und war vielleicht nur für die Behörden beſtimmt, während die Portiken das ſich bewegende Publikum aufnahmen. Die feinere Täfelung des Mittelraumes der Baſilica Julia in Rom legt dieſen Schluſs nahe. Ueber den Seitenſchiffen befand ſich meiſtens ein Obergeſchoſs, wie wir es bei helleniſchen Tempeln mit dreiſchiffiger Cella kennen gelernt haben, deren innere Anlage überhaupt mit derjenigen der Baſilika groſse Aehnlichkeit zeigt.

Der Bericht Vitruv's über die Einrichtung der Baſilika nimmt keinen Bezug auf ihre hiſtoriſche Entwicklung, ſondern beſchränkt ſich auf die gebräuchlichſte Form ſeiner Zeit. Die Baſilika muſs nach ihm[2]) an der wärmſten Seite des Forums in einer Breite von nicht weniger als einem Drittheile und nicht mehr als der Hälfte der Länge erbaut werden. Nur aus zwingenden Gründen der örtlichen Beſchaffenheit ſoll eine Modifikation dieſer Verhältniſſe eintreten. In dieſem Falle können chalcidiſche Hallen, Neben- oder Vorräume, angelegt werden. Als Säulenhöhe empfiehlt er die Breite der Säulengänge, welche letztere ein Drittheil von der Breite des Mittelſchiffes haben ſollen. Er ſelbſt hat eine Baſilika für eine Juliſche Kolonie Fanum entworfen, die er beſchreibt.[3]) Wenn dieſe Beſchreibung auch bis auf das Gebälk, die Decke und die Treppen zu den Obergeſchoſſen eine ſchematiſche Rekonſtruktion dieſes Bauwerkes zuläſst, ſo müſſen wir doch aus äſthetiſchen Gründen auf eine nähere Betrachtung verzichten.[4]) Dieſe Baſilika entſpricht den

---

[1]) Siehe oben Fig. 69.

[2]) Vitruv V. 1, 4.

[3]) Ebendaſelbſt V. 1, 6.

[4]) Siehe übrigens die Rekonſtruktion der Vitruv'ſchen Baſilika in der Ueberſetzung ſeiner zehn Bücher über Architektur von Reber. Stuttgart. S. 132 u. 133.

Schablonen, wie der Schriftſteller ſie ſeinen meiſten Schilderungen zu Grunde gelegt hat.

Die erſte Baſilika in Rom wurde im Jahre 184 v. Chr. durch Marcus Porcius Cato erbaut, die Baſilika zu Pompeji ſtammt mindeſtens aus der Zeit vor 90 v. Chr. Letztere (Fig. 69) zerfällt in drei Theile, die im Niveau des Forums gelegene Vorhalle, den vier Stufen höher gelegenen mittleren Haupttheil, deſſen Abſchluſs, wie Niſſen bemerkt, durch gekoppelte Eckſäulen an der Vorder- und Hinterſeite bezeichnet wird, und den hinteren Theil mit dem eingebauten Tribunal. Der erſte und letzte glichen die Unregelmäſsigkeit des Platzes aus, ſo daſs der mittlere im Grundriſs ein Rechteck bildete. Die ganze Baſilika miſst 67,08 reſp. 66,60 Meter in der Länge, 25,37 Meter in der Breite. Fünf durch Fallgatter verſchlieſsbare Thorwege führten vom Forum zwiſchen ſechs Pfeilern in die Vorhalle, von wo ebenſo viel zwiſchen Pfeilern und Säulen den Hauptraum zugänglich machten. Auf die zu beiden Seiten mit Mauern umſchloſſene, 2 Meter hohe Tribüne des im Hintergrunde befindlichen unterwölbten Tribunals führten hölzerne Treppen, die kleineren im Plane angedeuteten in den Unterraum. Sechs gleichweit von einander entfernte korinthiſche Säulen trugen vorne das Dach der Tribüne. Ueber die innere Einrichtung des Untergeſchoſſes giebt der Grundriſs genügenden Aufſchluſs; anders ſteht es mit dem Obergeſchoſs, über deſſen Beſchaffenheit die Archäologen ſich auf Grund der aufgefundenen Reſte des Baues noch nicht geeinigt haben. Während nämlich Overbeck[1]) ſich zu der Annahme neigt, daſs die Mittelſäulen bis zur Decke reichten und zwiſchen ihnen über den Seitenportiken nach den Angaben Vitruv's ohne organiſche Verbindung Obergeſchoſſe als Umgänge eingerichtet geweſen ſeien, ſtellt Niſſen[2]) als wahrſcheinlicher hin, daſs Rund- und Halbſäulen gleiche Höhen gehabt und über ihnen in ähnlicher Anordnung kleine Rund- und Halbſäulen die oberen Portiken gebildet haben,

---

[1]) Overbeck a. a. O. S. 128 etc.

[2]) Niſſen, Pompej. Stud., S. 194 etc.

Die aufgefundenen Säulen- und Kapitälreſte ſtimmen nach ſeiner Angabe zu einer Reſtauration in dieſem Sinne vortrefflich. Nur giebt er den unteren Rundſäulen keine korinthiſche, ſondern ioniſche Kapitäle und führt auch für dieſe überraſchende Annahme Wahrſcheinlichkeitsgründe an. Aeſthetiſch iſt die von Niſſen befürwortete Reſtauration ſicherlich allen anderen Verſuchen vorzuziehen; hiſtoriſch aber iſt ſie es erſt recht, da dieſe Anordnung des Innenraums mit derjenigen der helleniſchen Bauten übereinſtimmt.[1]) Freilich mag auch die bei der Niſſen'ſchen Reſtauration entſtehende Höhe des Baues immerhin bis auf Weiteres noch einige Zweifel erwecken. Ueber die Art und Weiſe der Beleuchtung der Baſilika kann nichts Gewiſſes geſagt werden. Beide Annahmen, die des Oberlichtes in der flachen Mitteldecke und die der Lichteinführung durch Fenſter in den Mauern der Obergeſchoſſe, haben die gleiche Wahrſcheinlichkeit für ſich.

Ueber die Anordnung der aus ſpäterer Zeit ſtammenden überwölbten Baſilika des Maxentius und Conſtantin haben wir ſchon oben geſprochen.[2]) Die Tribüne tritt hier als Concha oder Apſis aus dem Innenraume hervor. Einſchiffig iſt die Baſilika zu Trier, die aus Ziegeln erbaut iſt. Hier ſind zwei Reihen Fenſter über einander an den Seiten und der Apſis angeordnet.

Daſs auch dieſe öffentlichen Bauten auf's prachtvollſte ausgeſchmückt wurden, iſt keine Frage. Fünfſchiffige Anlagen, wie die Baſilika Julia und Ulpia ſcheinen nicht gerade ſelten geweſen zu ſein. Das Gewölbe als Decke bildet jedoch immer noch eine Ausnahme. Der Fuſsboden der Baſilika zu Pompeji war mit Marmorplatten geſchmückt, die Wände innen marmorartig in verſchiedenen Farben, auſsen mit Grottenarchitekturen bemalt, wie die Ausgrabungsbücher verſichern.[3]) Von dem Reichthum der römiſchen Baſilika an Ornamenten u. dergl. iſt wohl kaum

---

1) Vergl. den Neptuntempel zu Paeſtum, Abthlg. III. S. 143 u. 145.

2) Seite 154 u. 155.

3) Overbeck a. a. O. Bd. I. S. 134.

eine richtige Vorſtellung zu gewinnen. Die Verwüſtung der Barbaren hat die loſe Schönheit dekorativer Pracht unter Schutt und Moder begraben.

c. Theater, Amphitheater, Circus.

Die öffentlichen Spiele der Hellenen und Römer bildeten einen Haupttheil des Kultus. Sie beſtanden in körperlichen Uebungen und ſzeniſchen Darſtellungen. Während aber bei den erſteren der freie Bürger ſeine höchſte Ehre in der Erringung des Kampfpreises fand, waren bei den letzteren Sklaven oder gemiethete Künſtler die darſtellenden Perſonen. Die Spiele haben deshalb auch in Rom nicht jene tiefe ethiſche und politiſche Bedeutung wie in Hellas, ſondern dienten lediglich der Beluſtigung des Volkes, ja, übten ſogar theilweiſe einen ſchädlichen Einfluſs auf deſſen Gemüth aus.

Die wichtigſten Spiele ſind für uns die ſzeniſchen Darſtellungen, für welche die Theater und Odeien erbaut wurden. Die helleniſchen Schauſpiele entwickelten ſich aus den Geſängen und Darſtellungen zu Ehren des aus dem Oſten eingewanderten Dionyſos. In Rom waren ſzeniſche Darſtellungen, pantomimiſche Spiele, ſeit 364 aus Etrurien eingeführt, die durch Livius Andronicus 240 zu regelmäſsigen dramatiſchen Darſtellungen ausgebildet wurden. Zu dieſem Zwecke wurden urſprünglich hölzerne Bühnen aufgeſchlagen; der Platz für die Zuſchauer war ein unabgetheilter Raum, wenn möglich am Bergesabhang, wo die natürliche Beſchaffenheit auch den äuſserſten Zuſchauern den Anblick der Bühne geſtattete. Erſt nach der Beſiegung Griechenlands durch Mummius wurde ein vollſtändiges Theater errichtet, jedoch nur aus Holz und für die jedesmaligen Darſtellungen. Pompejus baute ein ſteinernes Theater in Rom, welches 55 v. Chr. vollendet wurde. Cornelius Balbus erbaute 13 ein zweites, und in daſſelbe Jahr fällt die Einweihung des Theaters des Marcellus. Die Gröſse dieſer Bauten war eine ſehr bedeutende; das erſte Theater faſste 17 580, das zweite 11 510 und das dritte 20 500 oder 20 000

Plätze.[1]) Die ſteinernen Theater in Pompeji ſind älter, als jene in Rom.[2]) Da der monumentale römiſche Theaterbau für ſzeniſche Aufführungen nur eine Abart des helleniſchen iſt, haben wir zunächſt dieſem eine kurze Betrachtung zu widmen. Die Rezepte des Vitruv[3]) können wir dabei nur ſo weit berückſichtigen, als ſie ſich an die thatſächlichen Verhältniſſe anlehnen.

Den Hauptakteur bei den alten Feſten zu Ehren des Dionyſos bildete der Chor, welcher ſeine tanzenden Bewegungen mit Liedern ernſten oder ſcherzhaften Inhaltes begleitete. Dieſem Chor geſellte ſich ſpäter ein Redner, welcher Erzählungen von den Thaten des Dionyſos einflocht. Dieſer Redende befand ſich aber nicht unter dem Chor, ſondern ſtand von ihm getrennt auf einem erhöhten Platze, wo er allſeitig ſichtbar war. Die Zuſchauer gruppierten ſich von ſelbſt ſo, daſs ſie beider Leiſtungen ſehen und hören konnten. Mit dieſen Anfängen des helleniſchen Schauſpiels waren die Elemente des helleniſchen Theatergebäudes gegeben: die Orcheſtra, der ebene Platz für den Tanz und Geſang des Chors, die Skene für die Schauſpieler und der Zuſchauerraum.

Das antike Theater, ein Volkstheater im weiteſten Sinne des Wortes, muſste eine verhältniſsmäſsig groſse Zuſchauermenge in ſich aufnehmen. Um die überaus koſtſpielige Herſtellung von Kunſtbauten zu dieſem Zwecke zu vermeiden, benutzten die Hellenen die Natur, indem ſie für den Zuſchauerraum die natürliche Steigung des Berges ſo zurichteten, daſs ſie in halbkreisförmiger Linie die Sitze konzentriſch um die Orcheſtra in den Felſen einmeiſselten.[4]) Ueber den Zuſchauer ſpannte kein anderes

---

[1]) Vergl. Marquardt u. Mommſen a. a. O. Bd. VI. S. 462. »Die Spiele« von Ludwig Friedlaender.

[2]) Niſſen, Pompej. Stud. S. 238.

[3]) Vitruv V, 3—9. Bekanntlich entſpricht kein einziges uns bekanntes Beiſpiel eines antiken Theaterbaues den Regeln des Vitruv.

[4]) Eine Ausnahme hiervon machen das Theater zu Alabanda und Mantineia. Bei letzteren iſt der Untergrund für den Zuſchauerraum künſtlich aufgeſchüttet. Vergl. Wieſeler, Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenweſens bei den Griechen und Römern. Göttingen 1851. S. 6.

Dach als das blaue Himmelsgewölbe ſich aus. Nach Vitruv verhält ſich die Höhe der Sitze zu ihrer Breite wie 1 : 2, was aber auch nicht genau mit der Wirklichkeit übereinſtimmt. Dieſe Sitzreihen waren in zwei oder drei durch ein oder zwei konzentriſch mit ihnen angelegte Gänge (diazomata, praecinctiones), welche an der Seite durch ein Geländer abgegrenzt waren, in mehrere Abtheilungen, und dieſe wiederum durch ſtrahlenförmig auseinanderlaufende, die Höhe des Zuſchauerraumes emporklimmende Treppen in kleinere keilförmige (kerkides, cunei) zerlegt. Vitruv will dieſe Treppen für jeden oberen Gang verdoppelt wiſſen, wofür jedoch die Wirklichkeit die Zeugniſſe ſchuldig bleibt. Die Sitzreihen waren aus dem gewöhnlichen Fels oder aus Kalkſtein und Marmor hergeſtellt. Auf die Benutzung von Kiſſen oder dergleichen Unterlagen läſst zuweilen die Aushöhlung der oberen Fläche ſchlieſsen. Die unterſten Sitzſtufen waren Ehrenplätze für bevorzugte Perſonen. Vor ihnen umlief zuweilen ein erhöhter Gang die Orcheſtra. Schräg oder ſtufenförmig ſich ſenkende Brüſtungsmauern grenzten den Zuſchauerraum gegen die Orchestra hin ab, eine Mauer, zuweilen mit einer Säulenhalle oder ſpäter mit einer Bogenſtellung im Innern geſchmückt, bildete den halbkreisförmigen oder in Folge der Verlängerung der Peripherie, ſei es in der Tangente, ſei es in der Kreislinie, den über halbkreisförmigen Abſchluſs des Zuſchauerraumes nach auſsen.

Die Orcheſtra, an der einen Seite von der unterſten Kreislinie des Zuſchauerraumes begrenzt, an der anderen von der inneren geraden Kante der Skene oder Bühne, enthielt als wichtigſten Beſtandtheil einen erhöhten Platz für den Chor, die Thymele, zu welchem Seitengänge hinaufführten.

Die Zahl der eigentlichen Schauſpieler ſteigerte ſich bei den Hellenen bloſs bis auf drei. Demgemäſs bedurfte auch die Bühne keiner beſonderen Tiefe. Jene beſtand aus dem für die Akteure beſtimmten, 3—4 Meter hohen Logeion oder Proskenion, das mit der Orcheſtra durch eine Treppe verbunden war und unter welchem das für Verſenkungen und den Vorhang mit Maſchinen

verſehene Hyposkenion ſich befand, der Skene im engeren Sinne, welche den Abſchluſs nach hinten, und den Paraskenien, welche ihn nach den Seiten bildeten. Die Skene ſelbſt wurde entweder aus dem Felſen ausgemeiſselt oder als eines Fürſtenhauſes Prachtfaçade beſonders erbaut (scena stabilis). Alsdann erhielt ſie gewöhnlich drei Eingänge und die Paraskenien je einen. Ein Dach ſchützte die Bühne gegen die Unbilden der Witterung. Als weiteren Apparates für die dekorative Ausſtattung in den Schauſpielen bediente man ſich der Periakten, dreiſeitiger prismatiſcher, um einen Zapfen drehbarer Kouliſſen, welche an den Seiten angebracht waren; auf ihren Flächen befanden ſich die Malereien, theils auf Holz, theils auf einen gewebten Stoff gemalt; auſserdem ſei der gemalten Dekorationen, welche für beſondere Situationen vor der Façade angebracht wurden, der Verſenkungsmaſchinen und der im Hintergrunde der Bühne befindlichen ſog. Götterbühne noch gedacht.

Hinter der Bühne verlangt Vitruv noch Säulenhallen, damit das Volk, wenn plötzliche Regengüſſe die Spiele unterbrechen, einen Ort habe, wohin es ſich aus dem Theater zurückziehen kann, und damit man für die Zurüſtung der Bühnenausſtattung bequemen Raum habe.

Auſser dieſen Theatern gab es noch, wenn auch ſeltener, kleinere bedeckte, welche vorzugsweiſe zu muſikaliſchen Aufführungen benutzt wurden und nach dieſem Zwecke den Namen Odeien erhielten. Perikles hatte ein ſolches in Athen erbaut, ein anderes daſelbſt aus römiſcher Zeit ſtammte von Herodes Attikus. Ihre Anlage iſt der des Theaters durchaus verwandt, nur ſcheint die Thymele in der Orcheſtra gefehlt zu haben. Das kleinere Theater in Pompeji war vermuthlich auch ein ſolches Odeion. Von der Art und Weiſe der Ueberdachung dieſer Bauten können wir keine genaue Vorſtellung gewinnen. Vielleicht war ſie eine zeltartige, in eine Spitze auslaufende, wie aus einer Bemerkung Plutarchs hervorgeht.[1])

[1]) Vergl. Durm, Die Baukunſt der Griechen. Darmſtadt 1881. S. 225.

Einfach wie das Schauſpiel in ſeinen einzelnen Theilen war demgemäſs auch die Einrichtung des Theaters. Modifikationen von geringerer Bedeutung mochten örtliche Verhältniſſe oder perſönliche Meinungen des Erbauers bewirken, insbeſondere mag für manche Theile an Stelle des Steines das Holz zur Anwendung gebracht ſein.

Das römiſche Theater unterſcheidet ſich hauptſächlich dadurch von dem helleniſchen, daſs es ein Freibau iſt, deſſen aufſteigender Zuſchauerraum ſich über mächtigen, über einander aufgethürmten Gewölben befindet; im Uebrigen iſt es nur in unweſentlichen Stücken von dem helleniſchen verſchieden. Der Zuſchauerraum, das Theatrum im engeren Sinne (spectacula, cavea), iſt halbrund; in der Mitte befand ſich gleichfalls die Orcheſtra, jedoch nicht für einen Chor beſtimmt, ſondern für die Stühle der Senatoren, weshalb auch die Bühne niedriger als im helleniſchen Theater werden muſste. Geſpielt wurde bloſs auf der Bühne, die aus dieſem Grunde und weil die Zahl der Schauſpieler vermehrt wurde, länger und tiefer als die der helleniſchen Theater werden muſste. Sie wurde ſpäter in all ihren Theilen auf's glänzendſte ausgeſtattet, jedoch blieb die helleniſche Anordnung der Haupttheile maſsgebend.

Der Zuſchauerraum wurde mit groſsen Tüchern, Velarien, überſpannt, zu deren Halt die oben erwähnten Maſten [1]) dienten. Die Sitzplätze wurden nach beſonderen Vorſchriften vertheilt: die Orcheſtra erhielten die Senatoren, die vierzehn nächſten Reihen waren für die Ritter, die Plätze für das Volk waren vielleicht nach Tribus eingetheilt. Die vornehmſten Plätze bildeten unter Auguſt die beiden Tribunalia über den Eingängen zur Orcheſtra (Proſceniumslogen), wo die Spielgeber und der Kaiſer und ihnen gegenüber die Veſtalinnen mit der Kaiſerin ihren Platz nahmen.

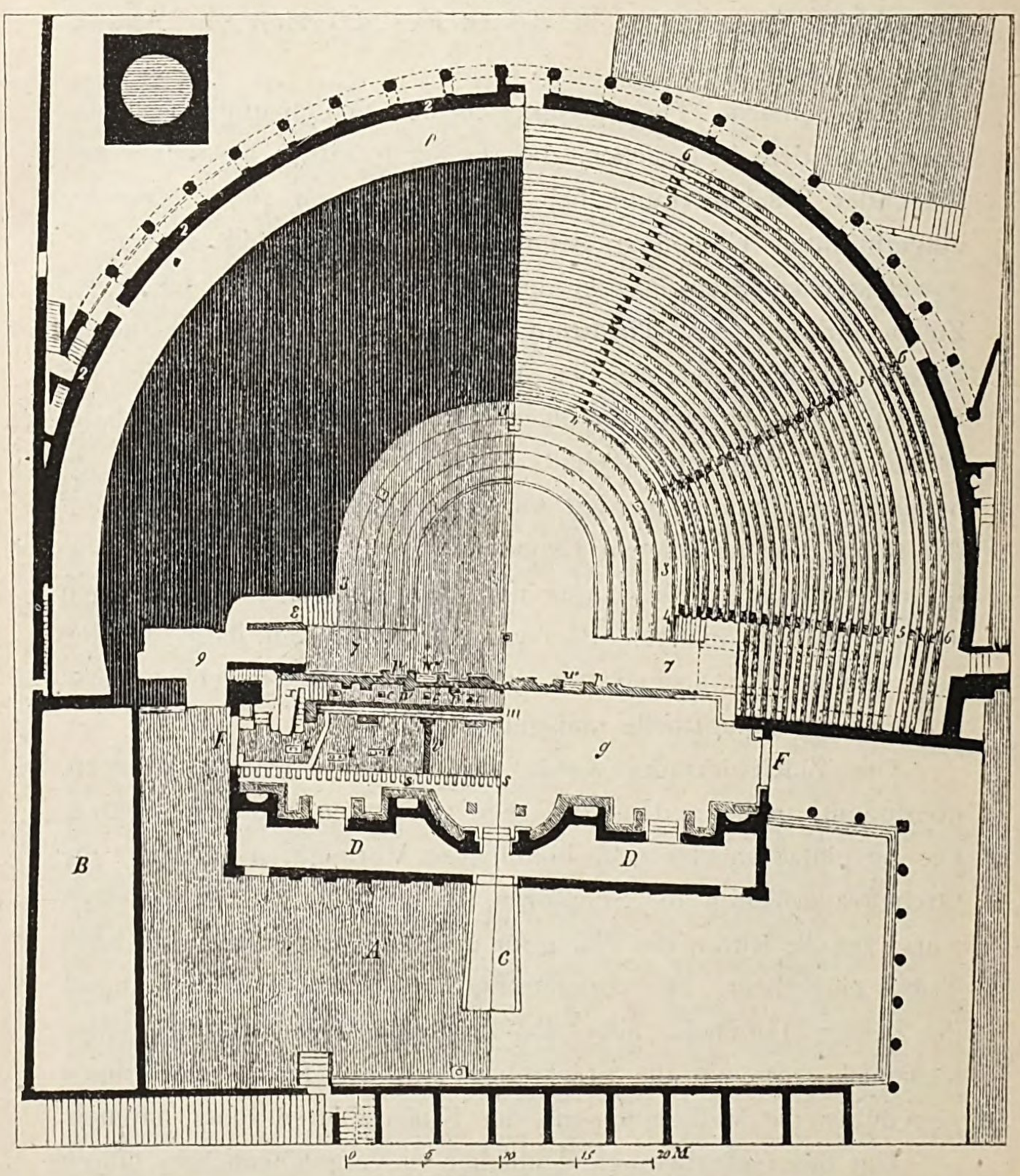
Um das Geſagte noch deutlicher zu veranſchaulichen, führen wir dem Leſer den Grundriſs und Durchſchnitt des groſsen

---

1) Seite 147.

Theaters in Pompeji vor, bei welchen die wefentlichften Stücke des antiken Theaters in ihrer Anordnung genau zu erkennen find.[1]) Es bietet fchon in fo fern ein befonderes Intereffe, da

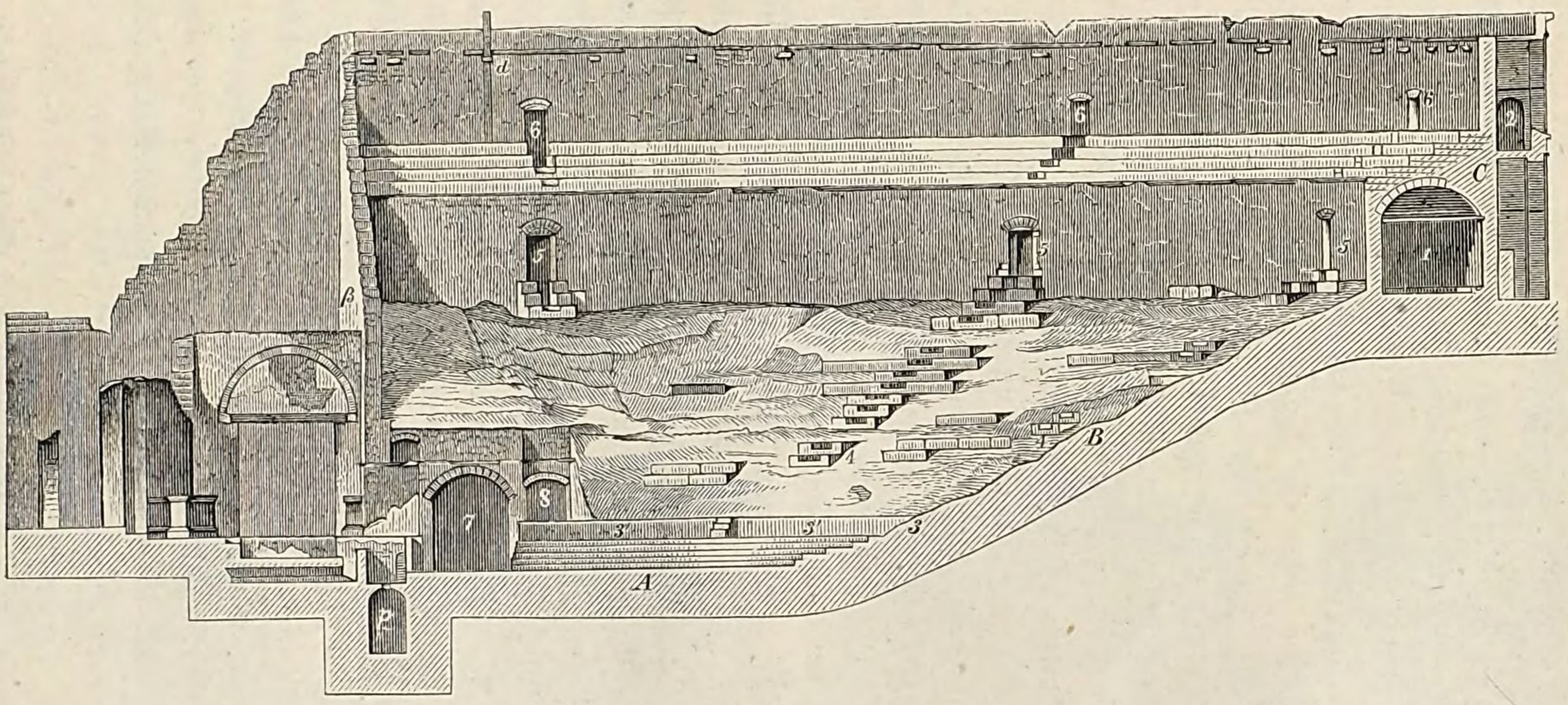
Fig. 170.



Grundriss des grossen Theaters in Pompeji.

1) Eingehendere Befchreibung bei Overbeck a. a. O. Bd. I. S. 144 etc. Daher auch unfere Abbildung.

Fig. 71.



Durchschnitt des grossen Theaters in Pompeji.

beide Bauweifen, die hellenifche und römifche, in ihm vereinigt find. Der im Grundrifs fchwarz fchraffierte Theil nämlich enthält auf den Bergesabhang geftützte Sitzreihen und die vier oberften ruhen hier auf dem gewölbten Korridor (1). Hinter diefen fchliefst ein zweiter gewölbter Gang (2) den Zufchauerraum oben ab. Die Präcinction oder der Gang, welcher hier den erften und zweiten Rang von einander fondert, ift mit 3 bezeichnet. Eine kleine Mauer mit darauf gefetzter Baluftrade ficherte gegen das Herabfallen vom zweiten in den erften Rang. Die Zahl 4 bezeichnet die fechs Treppen, welche zu den Ausgangsthüren des zweiten Ranges auf den gewölbten Umgang führten, 6 die Ausgangsthüren des oberften Ranges auf den Corridor, 2, 7 und 8 die Ausgänge der Orcheftra und des unterften Ranges, 9 den gewölbten Ausgang der letzteren, in welchen jene beiden führten. Der unterfte Rang (infima cavea), aus vier Stufenreihen beftehend, diente zur Aufnahme von Ehrenfeffeln für die Magiftrate, wie die gröfsere Breite erkennen läfst. Von hier führten drei kleine Treppen auf die Präcinction. Der mittlere Rang (media cavea) enthält 20 Sitzreihen, von denen jede doppelt fo hoch ift als die Stufen der fie durchbrechenden Treppen. In der Mitte der unterften Stufenreihe diefes Ranges befand fich die Statue des M. Holconius Rufus, Rechtsduumvirs, Militärtribuns und Patrons der Kolonie. Der oberfte Rang endlich (summa cavea) hatte vier Sitzreihen hinter einem fchmalen, gegen den Mittelrang abgegrenzten Umgang. Die Plattform über dem gewölbten Korridor (2) diente vielleicht als Aufenthaltsort für die Arbeiter, welche die grofsen Velarien hoch zu ziehen hatten. Eine fchräg herablaufende Mauer (3) trennte den Zufchauerraum von der Bühne. Die Umfaffungsmauern fetzten fich bis zur Hinterwand der Bühne fort, fo dafs eine einzige zufammenhängende Mauer, die nach aufsen durch Pfeiler verftärkt war, welche, durch Bogen verbunden, den Korridor (2) trugen, das ganze Gebäude umgab. Der Halbkreis des Zufchauerraums und der Orcheftra war in tangentialer Linie verlängert, fo dafs eine Hufeifenform entftand.

Die Orcheſtra war, wie aus der geringen Höhe der Bühne von 1,50 Meter zu ſchlieſsen iſt, für Zuſchauer beſtimmt, konnte jedoch auch, wie die auf die Bühne führenden Treppen (*w*) beweiſen, in helleniſcher Weiſe für den Chor benutzt werden. Die Ausgänge bei 7 führten in den Hof (*A*) und zu dem grofsen Gemach (Garderobe) (*B*). Von erſterem konnte man auf einer Rampe (*C*) von hinten auf die Bühne gelangen.

Die Bühne hatte eine Tiefe von 6,50 und eine Breite von 33 Meter. Ihr Fuſsboden ruhte einerſeits auf Vorſprüngen der Szenenwand (*s*) und andererſeits auf einer niedrigen Mauer (*m*) und auf Pfeilern der Proſzeniumswand (*p*). Kleinere Verbindungsmauern (*v*) verſtärkten die Sicherheit des Fuſsbodens der Bühne. Die Steinblöcke bei *t* enthielten wahr-

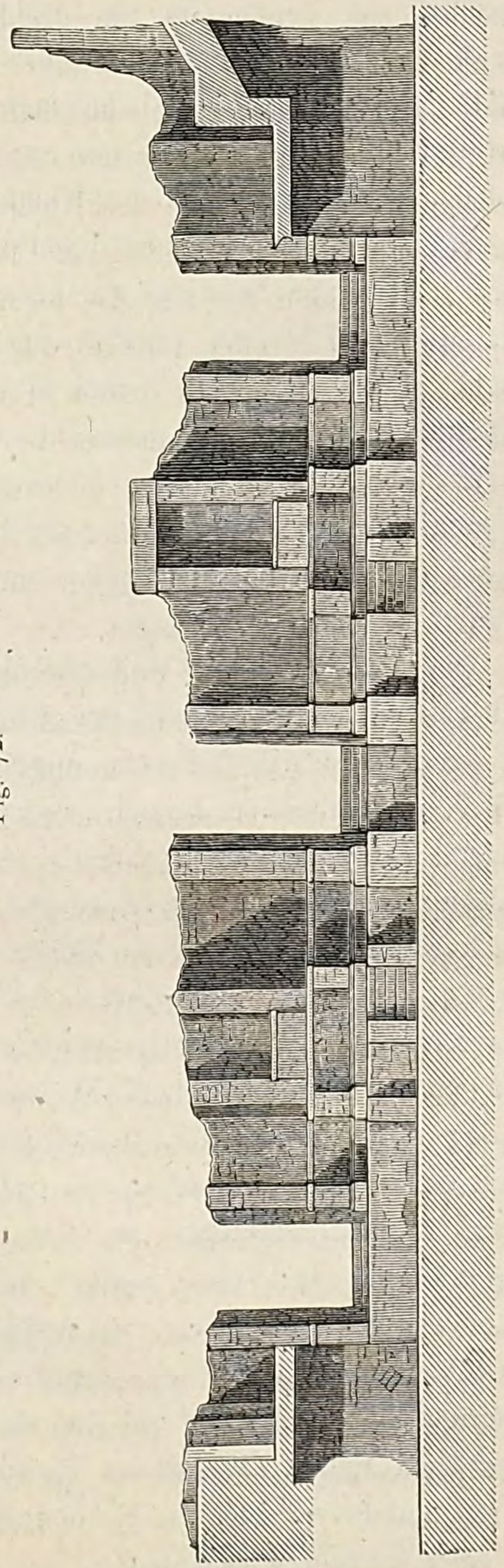


Fig. 72.

SKENENFAÇADE DES GROSSEN THEATERS IN POMPEJI.

ſcheinlich die Zapfen für die drehbaren prismatiſchen Kuliſſen; die kleinen Treppen bei *x* führten in dieſen unteren Raum hinab. Bei *c* befanden ſich in einem durch eine Rinne vertieften und durch Treppen links und rechts zugänglichen Raum die Maſchinen zum Aufziehen der Kuliſſen.

Auch von der Façade des Fürſtenpalaſtes der Skene ſind Reſte aufgefunden worden, wie ſie unſere Abbildung wiedergiebt. Die Mittelthür (regia porta) war in einer halbkreisförmigen Niſche, in der zu beiden Seiten Statuen ſtanden, angebracht, die Seitenthüren, von denen die rechte für die Weiber, die linke für die Fremden beſtimmt war, in viereckigen. Für eine reichliche Beleuchtung der Bühne war durch die Seitenfenſter (*F*) geſorgt. Das Poſtſcenium (*D*) lag um drei Stufen höher als die Bühne. —

Die älteſten, dem Volkscharakter am meiſten zuſagenden und entſprechenden Spiele der Römer waren die circenſiſchen, für deren groſsartige Pracht ungeheure Summen vom Staate und von Privaten verwendet wurden. Sie beſtanden in Wagenrennen, in gymnaſtiſchen Spielen, wie Fauſtkampf, Ringen und Wettlauf, und in den ſog. trojaniſchen Spielen, Manövern, welche von bewaffneten Knaben zu Pferde ausgeführt wurden. Ferner wurden von Auguſt zu Ehren des Mars Ultor Ritterſpiele angeordnet, die wahrſcheinlich auch im Circus ſtattfanden; in älterer Zeit ſchon fanden militäriſche Manöver, Thierhetzen und vor Erbauung der Amphitheater auch Gladiatorenkämpfe in ihm ſtatt. Auch dieſe Spiele waren an ein ſtrenges Ritualgeſetz gebunden, deſſen Nichtbeobachtung die ſofortige theilweiſe oder ganze Wiederholung zur Folge hatte. Beſondere Collegien oder die Pontificalcollegien führten die Aufſicht. Der Eintritt zu dieſen Vorſtellungen war für die römiſchen Bürger frei, unter den Kaiſern auch für Sklaven und Fremde. Nachdem wir das Theater beſprochen haben, bedarf es für die zu Pferde- und Wagenrennen und ſpäter auch zu Kampfſpielen verwendeten Bauwerke nur einer kurzen Schilderung.

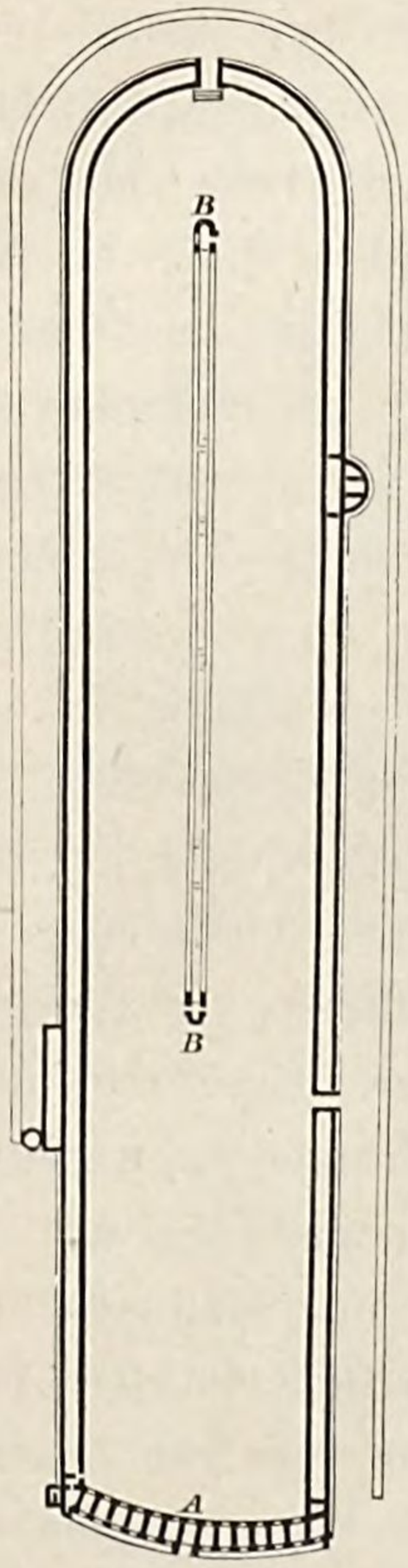
Der bedeutendſte Circus in Rom war der Circus maximus, welcher zwiſchen den Hügeln Aventin und Palatin ſeit der ſpäteren Königszeit allmählich durch Erweiterungen entſtand. Von dieſem älteren Baue iſt uns jedoch nichts bekannt; bloſs über die Geſtalt, welche er durch den Ausbau Cäſar's erhielt, ſind uns Notizen erhalten. Nach dieſen waren die unteren Sitzreihen dieſes langgeſtreckten Baues von Stein, die oberen von Holz und erhoben ſich auf einem Unterbau, der in ſeinen höchſten Theilen aus drei über einander aufgethürmten Gewölben beſtand.[1]) Eine um den Circus gelegte einſtöckige Halle enthielt die Eingänge und Buden und Läden für Kaufleute, welche letztere auch ein Obergeſchoſs hatten. Ein Geländer trennte die untere Sitzreihe von der Rennbahn, welche Cäſar zum Schutze gegen die wilden Thiere noch mit einem zehn Fuſs tiefen und breiten, von Nero wieder zugeſchütteten Graben umſchlieſsen lieſs. Die nordöſtliche, von zwei Eckthürmen flankierte Schmalſeite enthielt in der Mitte ein Thor für die Pompae, die feierlichen Feſtzüge vor Beginn der Vorſtellungen, und zu deſſen Seiten (zur Kaiſerzeit im Ganzen 12) mit Schranken geſchloſſene Carceres oder Ställe für die Wagen; die Geſammtform der letzteren war die eines Kreisſegmentes, welches, da die Wagen zur Rechten abfuhren, der Raumgewinnung wegen nach dieſer Seite hin ſeinen Mittelpunkt hatte. Die gegenüberliegende Schmalſeite wurde durch einen Halbkreis abgeſchloſſen, in deſſen Mitte ſich das Triumphalthor für den Auszug der Sieger befand. In der Mitte der Bahn war zum Zwecke ihrer Theilung die Spina, eine niedrige Mauer, vor welcher an beiden Enden auf einem Unterbau drei Kegel ſtanden, die zu umfahrenden Meten. Zwiſchen dieſen ſchmückten ſie Obelisken, Säulen, Götterbilder und kleine Heiligthümer. Der Circus maximus faſste nach Dionys 150 000, nach Plinius in Folge der Erweiterung durch Nero 250 000 und im vierten Jahrhundert n. Chr. gar 385 000 Plätze. Ueber die Anlage der Sitzreihen wiſſen wir nichts

---

[1]) Siehe die Abbildung des Coloſſeums S. 253.

Genaues; doch wird ſie von der im Theater ſich kaum im Prinzipe unterſchieden haben. Für Fürſten und Magiſtrate waren hier ebenfalls beſondere Plätze hergeſtellt. Die Rennbahn maſs allein 400 Fuſs in der Breite und 2100 Fuſs in der Länge. Erhalten iſt jedoch von dem Rieſenwerk kaum eine Spur.

Fig. 73.



Circus des Maxentius.
(Grundriss.)

Ein ungefähres Bild einer ſolchen Anlage gewähren noch heute die Ruinen des Circus des Maxentius in Rom, deſſen Grundriſs wir in einer Skizze[1]) vorführen. In der Mitte iſt die Spina *BB* angedeutet, an jedem Ende die Meta, bei *A* befinden ſich die Carceres. Alles Andere erklärt ſich aus dem Geſagten.

Auch die Hellenen bedurften für ihre Spiele derartige Gebäude, und es iſt nicht unwahrſcheinlich, daſs dieſe gleichwie auch die Theater die Vorbilder der römiſchen Werke dieſer Art waren. Nur pflegten ſie wie für das Theater, ſo auch für dieſe eine ſolche Lage zu wählen, daſs der Kunſt möglichſt wenig zu thun übrig blieb. Das Stadion war für den Wettlauf beſtimmt, das Hippodrom für Pferde- und Wagenrennen. Die Zuſchauer nahmen in beiden in gleicher Weiſe wie in dem römiſchen Circus ihre Sitzplätze ein. Das Stadion zu Olympia iſt in ſeinen weſentlichſten Theilen aufgedeckt worden. Es befand ſich nicht wie das zu Athen in der Senkung zwiſchen zwei Hügeln, ſondern war durch Erdaufwürfe hergeſtellt worden und nur der Nordwall lehnte ſich an den Kronion und die

---

[1]) Nach Lübke a. a. O. S. 208.

anſtoſsenden Hügel. Die Grundfläche der Laufbahn maſs 32 zu 211 Meter und war ringsum von einer Porosſchwelle eingefaſst, vor der ſich eine Rinne um den ganzen Platz hinzog, welche durch mehrere Baſſins unterbrochen wurde. Das Stadion war aber an ſeinem Zielende auffallender Weiſe nicht rund, ſondern viereckig abgeſchloſſen. Die Zuſchauer fanden auf den Erdwällen ihren Platz. Die Ablaufs- und Zielſchranken beſtanden aus einer 0,48 Meter breiten Schwelle aus weiſsem Kalkſtein; viereckige circa 1,28 Meter von einander entfernte quadratiſche Löcher dienten zur Aufnahme von hölzernen Pfoſten, zwiſchen welchen die Läufer Aufſtellung nahmen. In die Schwellen waren zwiſchen den Löchern dreiſeitige Rinnen eingearbeitet, die entweder dem Zwecke der genauen Aufſtellung der Läufer oder vielleicht ihrem Fuſs als Halt dienten. Auſser dem geheimen an der Nordweſtecke mündenden überwölbten Eingang für die Kämpfer und Hellanodiken iſt ein ſolcher nicht gefunden worden.

Von der Einrichtung der Hippodrōme der Hellenen legt kein erhaltenes Beiſpiel genaues Zeugniſs ab. Von dem in Olympia befindlichen und von Pauſanias[1]) beſchriebenen iſt leider, wie die Ausgrabungen ergeben haben, jede Spur weggeſchwemmt worden. In ſeinen weſentlichſten Stücken und deren Anordnung ſcheint es jedoch dem Stadion und dem römiſchen Circus durchaus ähnlich, nur in gröſseren Verhältniſſen als jenes, dem Zwecke entſprechend, hergeſtellt geweſen zu ſein; die Zielſeite war halbkreisförmig gebildet, ſtimmte alſo mit der des beſchriebenen römiſchen Circus überein. Wie aber das »ſchiffsſchnabelförmige« Ablaufende der Pferde im Hippodrom zu Olympia in Wirklichkeit geſtaltet war, iſt nicht mit Sicherheit feſtzuſtellen. —

Eine dritte Art von Spielen waren die amphitheatraliſchen. In den Amphitheatern beluſtigten ſich die rohen Gemüther des römiſchen Volkes an dem Todesröcheln der Fechter, die, ver-

---

1) Pauſanius VI. 20, 10 etc.

urtheilte Verbrecher, Gefangene, Gekaufte oder freiwillig Angeworbene, in letzterem Falle gewöhnlich heruntergekommene Wüſtlinge ohne Ehrgefühl, ihr Leben einſetzen muſsten für Geld

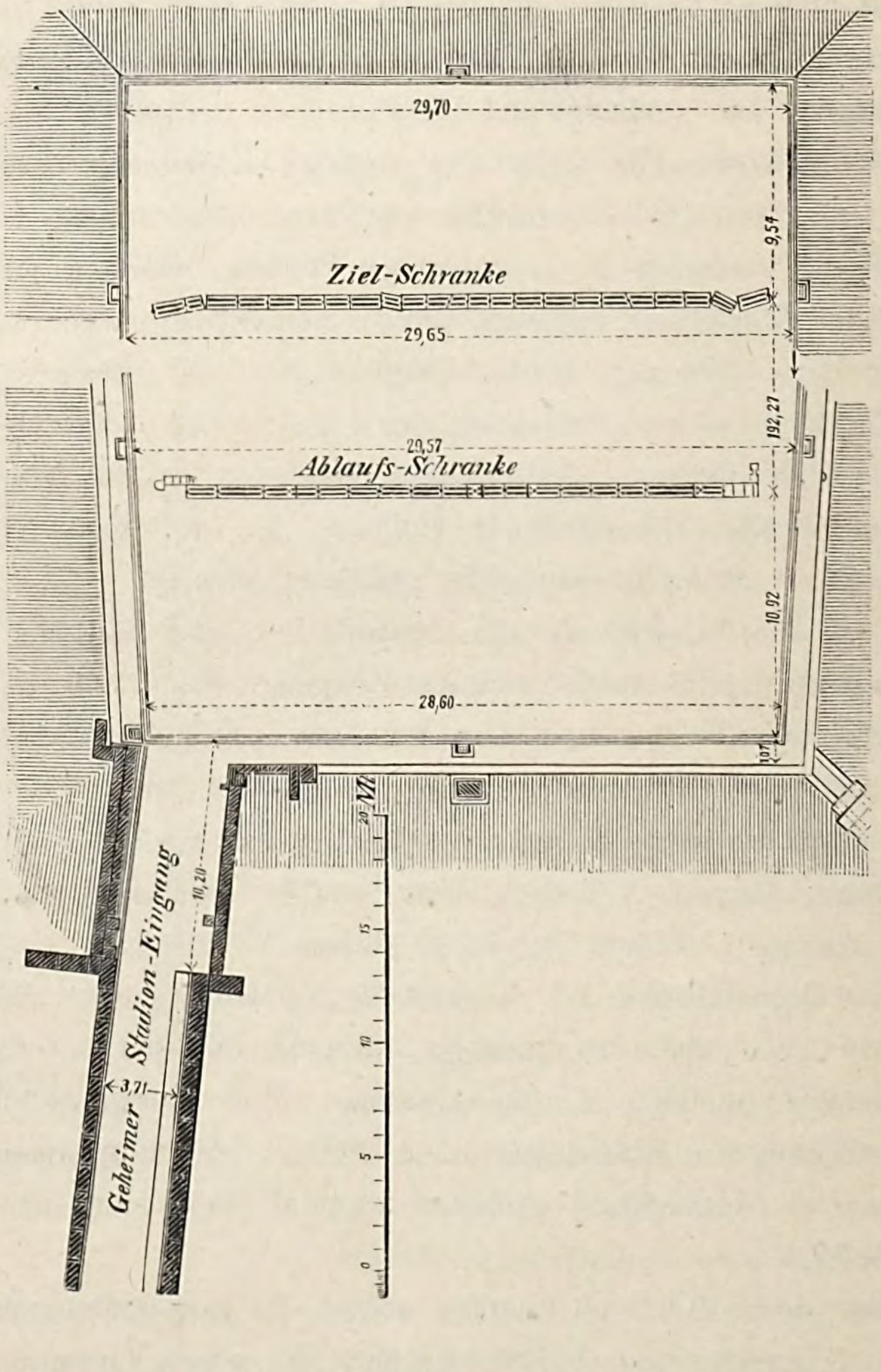


Fig. 74. Stadion zu Olympia. (Grundriss.)

oder auch für die Erringung der Freiheit. Anfangs zur Feier von Beſtattungen oder zum Andenken an Verſtorbene gegeben, wurden die Fechterſpiele bald die beliebteſten des römiſchen

Volkes, und wer ſich ſeine Gunſt erwerben wollte, vermochte es am eheſten durch ein ſolches koſtſpieliges Arrangement zu ſeiner Beluſtigung. Am häufigſten ſcheinen ſie in der Kaiſerzeit gegeben zu ſein — ein Beweis dafür, wie wenig tief die helleniſche Bildung in die Gemüther des römiſchen Volkes einzudringen vermochte. Sie waren eines der ſchlechteſten Vermächtniſſe der Etrurier und blieben während der Republik in Rom der Liberalität der Privaten überlaſſen. Auſser den Gladiatorenkämpfen fanden Thierhetzen in der Arena der Amphitheater ſtatt. In der erſten Zeit fanden die Spiele auf dem Forum ſtatt.

Das Coloſſeum, die bedeutendſte Ruine Roms, war einſt dem grauſamen Zwecke der amphitheatraliſchen Spiele gewidmet. Die Konſtruktion und äuſsere Erſcheinung haben wir ſchon oben in Wort und Bild vorgeführt [1]), den Grundriſs der einzelnen Stockwerke und ein Stück der Innenanſicht fügen wir hier hinzu. Nachdem das erſte im Jahre 29 v. Chr. erbaute ſteinerne Amphitheater im Neroniſchen Brande zerſtört worden war, wurde das zweite, das Coloſſeum, von Vespaſian begonnen und von Domitian vollendet. Es hatte eine Höhe von 153 Fuſs, eine Breite von 508, eine Länge von 591 und konnte 70000 Zuſchauer in ſich aufnehmen.

Das Amphitheater der Flavier erhob ſich mit ſeinen Sitzreihen wie das Theater, nur umſchloſſen letztere die ganze ellipſenförmige Arena. Die Einrichtung ſtimmt ſo genau mit derjenigen der Theater überein, daſs unſer Bild keiner erklärenden Worte mehr bedarf. Die Arena wurde nicht durch einen feſten Boden, ſondern durch Bretter gebildet, welche auf Mauern ruhten; letztere umſchloſſen die Käfige für die wilden Thiere oder die Räume für die Verſenkungsmaſchinen. Manche Arenen konnten unter Waſſer geſetzt werden und dienten alsdann zu Seegefechten. Für gröſsere dieſer theuerſten aller Vergnügungen wurden beſondere Baſſins gegraben und Sitzreihen erbaut.

---

[1]) Seite 141 etc., Fig. 38 u. 39.

Auch Kämpfe nach helleniſcher Art fanden in Rom Eingang, jedoch ohne den vollen Beifall des Publikums zu erringen. Für muſikaliſche Aufführungen in dieſer Weiſe baute Domitian auf dem

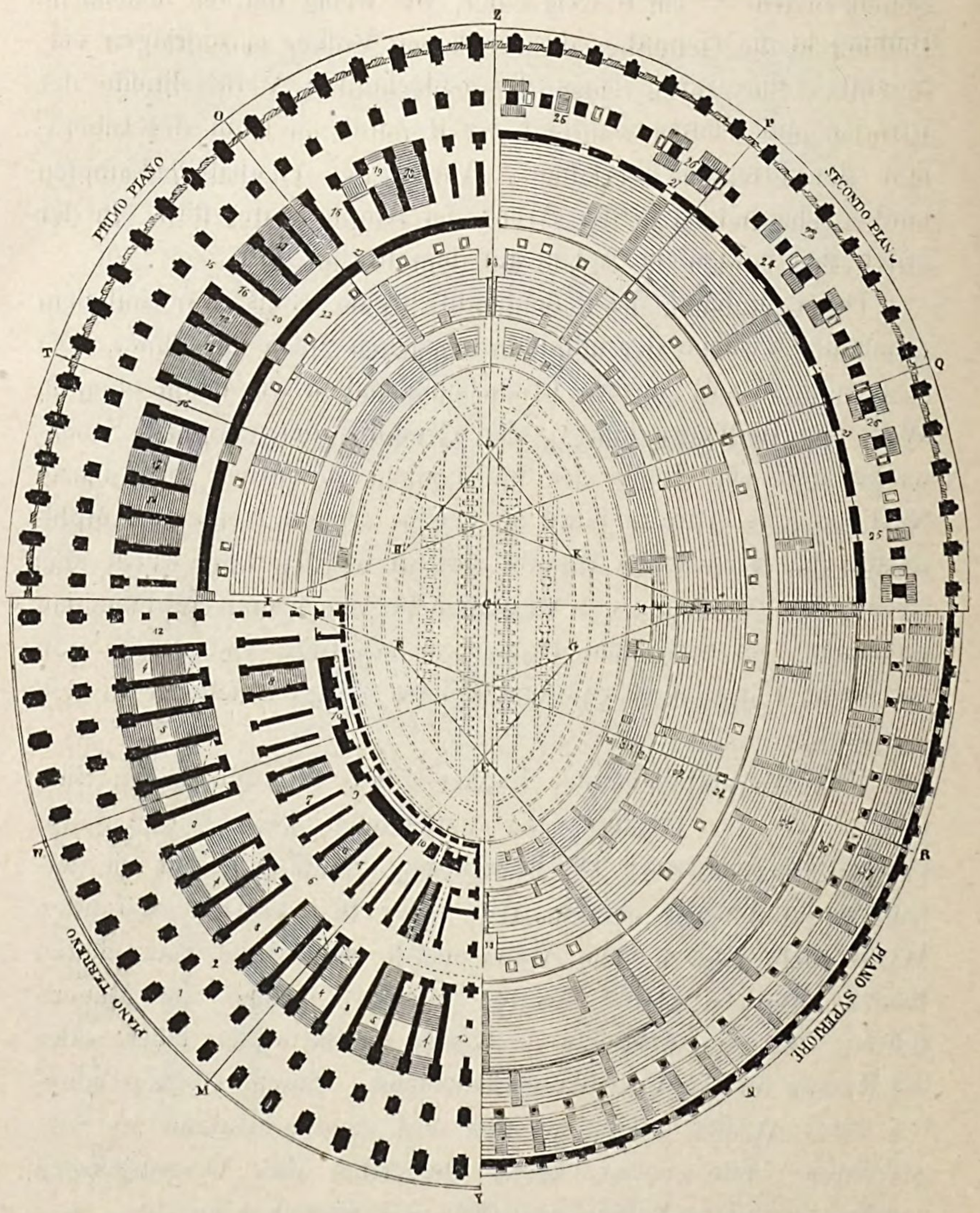
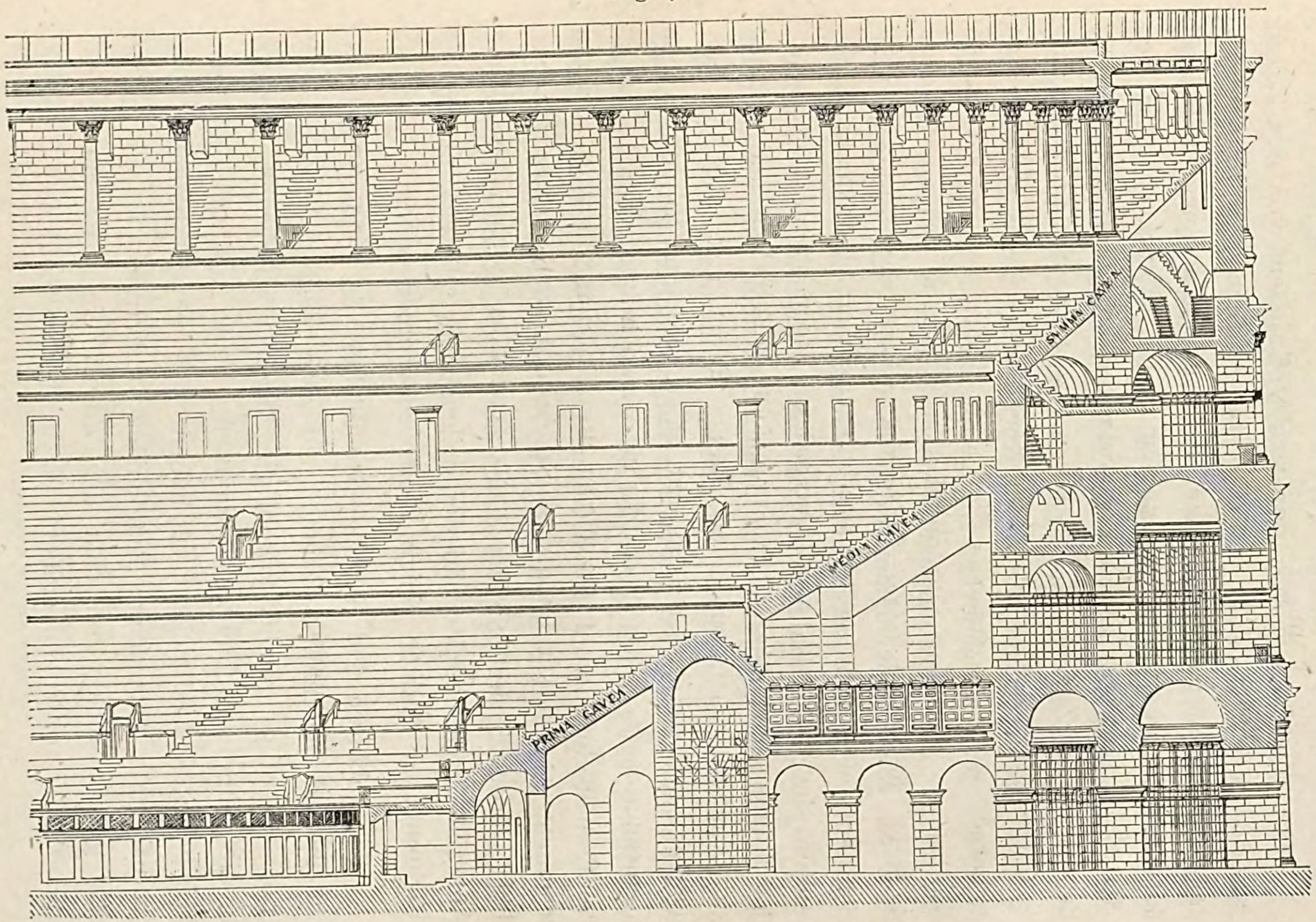


Fig. 75.

Das Flaviſche Amphitheater. (Grundriſs.)

Marsfelde ein Odeion, für athletiſche ein Stadion. Näheres über beide Gebäude iſt uns nicht bekannt.

Fig. 76.



Theil des Inneren des Flavischen Amphitheaters.

d. Die Thermen.

Die Wandlungen des römiſchen Volkslebens von den Zeiten altväterlicher Ehrbarkeit und Sitte bis zu denen der Entfeſſelung aller ſinnlichen Begierden und Leidenſchaften ſpiegeln ſich in keinen Werken der monumentalen Kunſt deutlicher als in den der Erfriſchung des Körpers gewidmeten, in den Bädern wieder. In der älteren Zeit, wo das Baden nur zum Zwecke der Reinigung geſchah, genügte das neben der Küche gelegene Waſchhaus, ein ſicherlich mehr als einfacher Raum, da nach Seneca noch Scipio »in einem dunkeln, ungemüthlichen Raum in trübem Waſſer« badete. Nach helleniſchem Vorbilde wurde dieſe primitive Einrichtung durch eine aus mehreren Gemächern beſtehende Badeanſtalt, durch das Balneum, verdrängt. Oeffentliche Bäder endlich kamen nach dem zweiten puniſchen Kriege auf und wurden der Aufſicht der Aedilen unterſtellt. Von dieſer Zeit an entwickelte ſich das Leben in den Thermen genannten Bädern zu den luxuriöſeſten Vergnügungen des ganzen italiſchen Volkes, deſſen Gunſt man ebenſowohl durch Geſtattung freien Zutrittes zu ihren Räumen, wie durch öffentliche Spiele erwerben konnte. Beeinflufst wurde die Einrichtung dieſer zum Theil höchſt groſsartigen Anlagen durch das Vorbild der helleniſchen Paläſtren, deren Betrachtung wir deshalb einige Worte zu widmen haben.

Die Paläſtren und Gymnaſien enthielten die für die Erziehung der Jugend beſtimmten Räume, und zwar dem helleniſchen Begriffe des Ethos gemäſs ſowohl die für die körperlichen, wie die für die geiſtigen Uebungen beſtimmten. Beide Ausdrücke ſcheinen dieſelbe Sache bezeichnet zu haben. Ueber die bauliche Einrichtung der helleniſchen Ringſchulen (Paläſtren), die in Italien nicht gebräuchlich waren, hat uns Vitruv einen Bericht hinterlaſſen [2]), der, obwohl kaum mit einem der vorhandenen Beiſpiele

---

[1]) Marquardt und Mommſen a. a. O. Bd. VII. 1. S. 264.

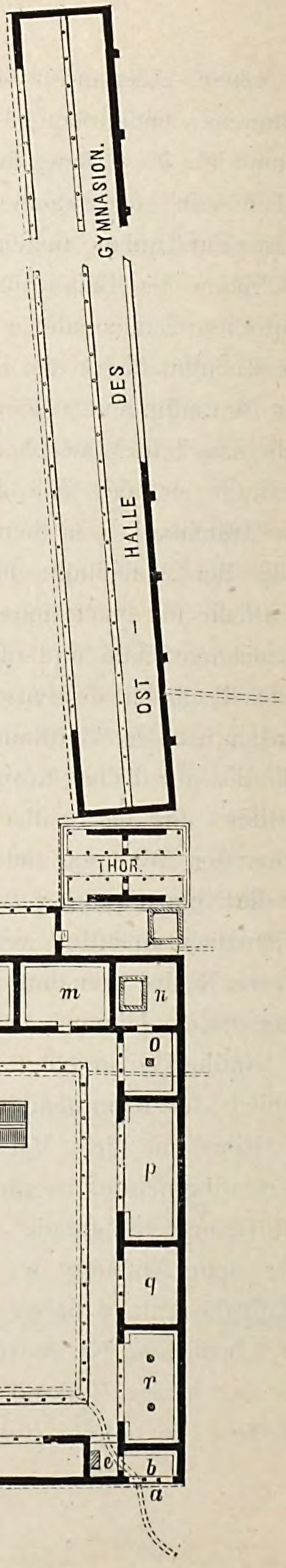
[2]) Vitruv V, 11.

in Athen, Alexandria Troas, Epheſos, Hierapolis etc. übereinſtimmend, hinſichtlich der verlangten Räume als richtig anzuerkennen iſt. Er verlangt für dieſe Anſtalten ringsum laufende Säulenhallen von quadratiſcher oder länglich viereckiger Form, zwei Stadien im Umfang meſſend, an den Säulenhallen geräumige Anbaue mit Sitzen für Philoſophen und andere Lehrer, an der ſüdlichen doppelten Säulenhalle in der Mitte die Jünglingshalle (Ephebeion), zur Rechten davon die Sackwurfhalle (Korykeion), darauf folgend das Beſtaubgemach (Koniſterion) und in der Ecke der Säulenhalle das kalte Bad (Lutron); zur Linken von der Jünglingshalle verlangt er die Salbölkammer (Elaiotheſion), daran ſtoſsend das Friſchbad, von dem ein Gang in das Heizgemach an der Ecke der Säulenhalle führen ſoll. Mit dieſem letzteren gemeinſchaftlich ſoll nach innen zu das gewölbte Schwitzbad mit der lakoniſchen Halle und dem warmen Bade angelegt werden. An dieſes Rechteck angrenzend ſollen noch drei Säulenhallen angelegt werden, welche Wettkampfplätze (Stadien) enthalten. Von dieſen ſoll die nördliche doppelt und von groſser Breite gemacht werden; für die beiden andern beſtimmt er an beiden Seiten neben den Wänden und Säulen einen erhöhten Rand (Trottoir) für die Spaziergänger, ſo daſs dieſe von den mit Oel Eingeriebenen nicht beläſtigt werden. Dieſe Säulenhallen, ſagt Vitruv, wurden Xyſtoi genannt, die neben ihnen befindlichen Promenaden unter freiem Himmel Paradromides. Am Ende der Xyſten ſoll ein Stadion ſo angelegt werden, daſs die Zuſchauer bequem den Anblick der Kämpfenden genieſsen können.

Eine mit den Vitruv'ſchen Angaben in vielen Stücken übereinſtimmende, wenn auch die einzelnen Theile in anderer Anordnung enthaltende, wahrſcheinlich aus dem Ende des vierten oder dem Anfange des dritten Jahrhunderts v. Chr. ſtammende paläſtrale Anlage haben uns die Ausgrabungen zu Olympia auf der nördlichen Kladeosebene wieder aufgedeckt, jedoch ohne daſs der jetzige Zuſtand die genaue Beſtimmung der Einzeltheile zuliefse. Sie beſteht aus zwei Theilen, von denen der ſüdliche

Fig. 77.

Palaestra und Gymnasion zu Olympia.



a, a, a Eingänge.
b, b Vorzimmer.
c, c Zimmer mit Altar.
d Verſchlieſsbarer Raum.
e, l, p, r Auditorien.
f, s, q Ringſchulen.
g, h, i, k, m Zurüſtungsräume.
n Badezimmer.
o Vorzimmer deſſelben (Apodyterion).
t Ziegelpflaſter.

Maaſsſtab 1 : 1000.

als Paläſtra, der nördliche als Gymnaſion bezeichnet wird. Die erſtere bildet nahezu ein Quadrat von rot. 66 Meter Seitenlänge, welches ringsum von Mauern eingeſchloſſen iſt. Zwei mit je zwei korinthiſchen Säulen geſchmückte Eingänge (*a*) befinden ſich an den Ecken der Südſeite; ein einfacher (*a*) von Pilaſtern umrahmter an der Nordſeite vermittelte die Verbindung mit dem Gymnaſion. Die ſüdlichen Eingänge führten in ein an zwei Seiten mit Bänken verſehenes Vorzimmer; von hier aus betrat' man ſeitlich je ein kleines Zimmer (*c c*), von dem aus eine Thür in die den Hof umgebende doriſche Säulenhalle führte. In dem öſtlichen dieſer Räume wurden Spuren eines Altares gefunden. An die Halle des ſüdweſtlichen Einganges ſtöſst nördlich ein Zimmer (*d*), welches einen ſchmuckloſen und ſchmalen Eingang hat. Es war vermuthlich der verſchlieſsbare Raum für werthvolle Gegenſtände. Unter den übrigen Räumen iſt bloſs der an der nordöſtlichen Ecke mit *n* bezeichnete nach ſeinem Zwecke ſicher zu beſtimmen; ein 1,38 Meter tiefes Baſſin in ihm kennzeichnet ihn als Badezimmer. Der Raum *o* war vielleicht als Vorzimmer für die Wartenden, als Garderobezimmer und zur Abkühlung beſtimmt. In der Mitte ſtand eine Statue. Dem Zwecke der Zurüſtung zum Kampfe mögen die jenen gleichgebildeten Räume an der Nordweſtecke (*h* und *i*) gedient haben, ebenſo die Räume *g* (an der Weſtſeite) und *k* und *m* (an der Nordſeite). Mit ſteinernen Bänken verſehen waren auſser dem Vorzimmer *o* die Räume *e, l, p* und *r*. Man hält ſie für Auditorien zu Unterrichtszwecken. Die übrigen Räume (*f, s* und *q*) haben vermuthlich bei ungünſtiger Witterung als Ringſchulen gedient. Zu letzterem Zwecke wurde vorzugsweiſe der Hof verwendet, in dem an einer Stelle ein beſonderes Ziegelſteinpflaſter (*t*) für die Ringenden hergeſtellt war. Waſſer wurde in einer ringsum laufenden Rinne zugeführt.

An dieſe Paläſtra ſchloſs ſich nördlich das Gymnaſion, ein offener, ebener, wahrſcheinlich nur an drei Seiten von Säulen umgebener Platz an. Nur die Süd- und Oſtſeite ſind aufgedeckt worden. Die doriſche Südhalle hat nur eine Säulenreihe, die

Oſthalle iſt eine zweiſchiffige und hat eine Länge von 211,50 Meter, eine Breite von 11,30. Es wird vermuthet, daſs dieſe Hallen der helleniſtiſchen Zeit angehören.[1])

Kehren wir jetzt zu den Thermen der Römer zurück, ſo werden wir dieſe Räume in geordneter Kompoſition bei ihnen wiederfinden. Kleinere Bäder, wie ſie ſelbſt in Dörfern gefunden wurden, begnügten ſich ſelbſtverſtändlich mit den nothwendigſten Räumen; aber auch ſchon die Provinzialſtädte wie Pompeji hatten Bäderanlagen, an welchen Architektur, Plaſtik und Malerei in Verbindung mit einander ihre Kräfte erprobt hatten. Das römiſche Bad als ſolches hatte vorzugsweiſe nur vier Zwecken zu genügen: es hatte den Aufenthalt in der erwärmten Luft, ein warmes und kaltes Waſſerbad und einen Raum für Abreibungen zu gewähren. Demgemäſs muſsten als nothwendigſte Beſtandtheile vorhanden ſein für den erſten Zweck die Cella tepidaria, für den zweiten die Cella caldaria, für den dritten die Cella frigidaria und für den vierten das Abreibezimmer. Hierzu konnte füglich noch ein Aus- und Ankleidezimmer, das Apodyterion, kommen. Die vielen anderen Räume der mittleren und gröſseren Bäder (Thermen) waren Zwecken des Luxus gewidmet, da ſie allmählich zu den Mittelpunkten des geſellſchaftlichen Lebens in den Städten ſich entwickelten und demgemäſs mit allem Raffinement ausgeſtattet wurden. Wenden wir uns, um ein deutliches Bild einer ſolchen Anlage zu erhalten, wiederum nach Pompeji, welches drei Bäder beſaſs, zwei ſtädtiſche und ein privates, von denen das eine ſog. ältere, weil zuerſt ausgegrabene, unſeren Zwecken genügt.

Die älteren Thermen zu Pompeji[2]) waren an vier Seiten von Straſsen umgeben, hatten eine mittlere Tiefe von 53 Meter, eine kleinere ſüdliche Breite von 28,30 und eine nördliche von 49,50 Meter. Eine groſse Anzahl von Kaufläden umgeben den eigent-

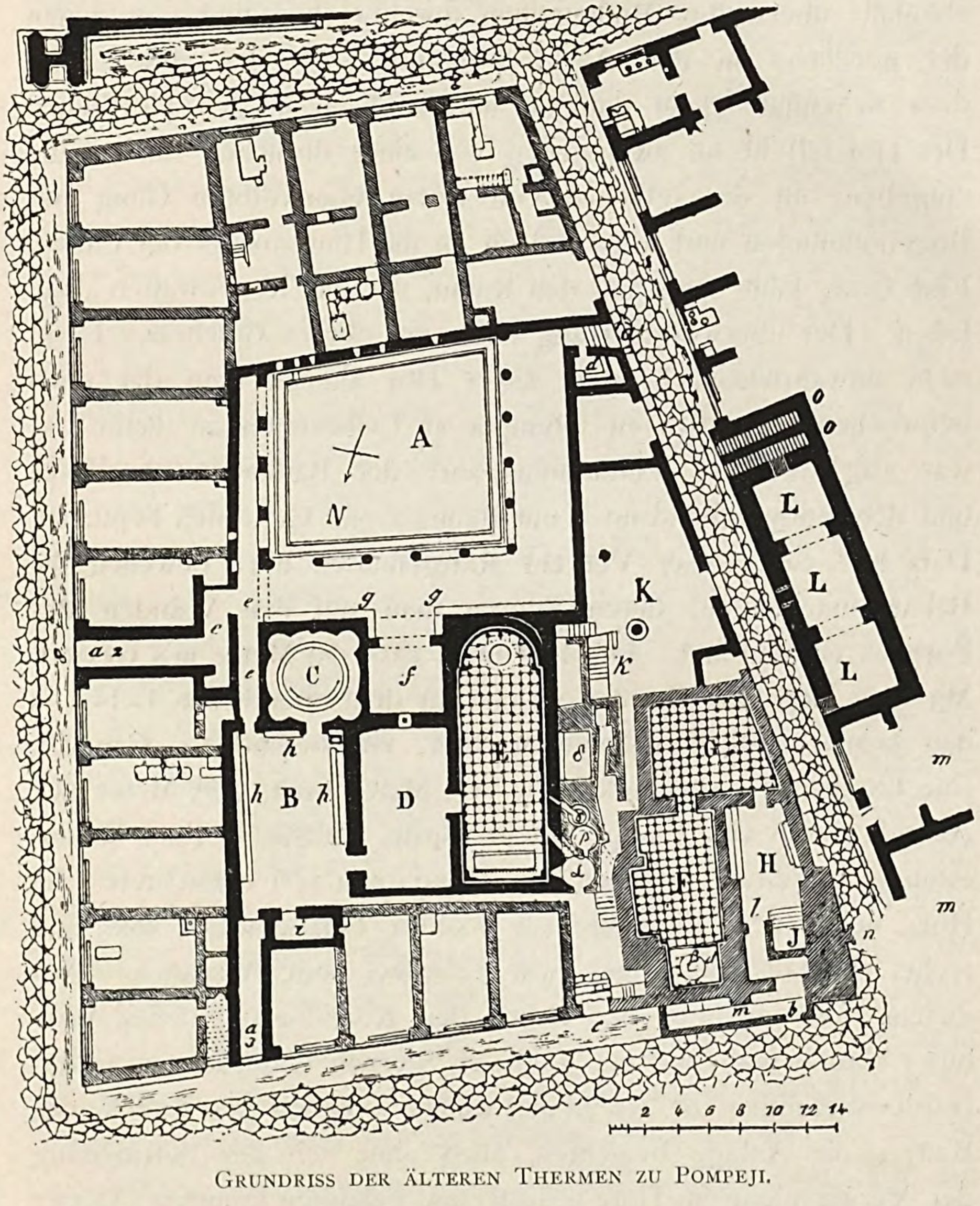
---

1) Siehe das Nähere in »Ausgrabungen zu Olympia«, Bd. V.

2) Vergl. Overbeck a. a. O. Bd. I. S. 188 etc.

lichen Kern der Anlage nach zwei Seiten vollſtändig und an der dritten gröſstentheils, ſo daſs nur die vierte, die weſtliche Seite, unmittelbar an die Straſse ſtöſst. Wenn in der älteren Zeit

Fig. 78.



Grundriss der älteren Thermen zu Pompeji.

Herren und Damen daſſelbe Bad, nur zu verſchiedenen Stunden, benutzten, ſo haben dieſe Thermen für beide Geſchlechter beſondere Räume.

Die drei Eingänge zum Herrenbade befinden ſich an der Weſt-, Oſt- und Nordſeite (*a* 1, *a* 2 und *a* 3). Der erſte führt direkt in den Hofraum (*A*), eine Thür an ſeiner linken Seite zum Kloſet (*d*). Die beiden anderen führen in lange Korridore, welche ebenfalls überwölbte Budenreihen durchbrechen und von denen der nördliche in das Auskleidezimmer (*B*), der andere mit dem Seitenflur (*e*) in daſſelbe und zugleich in den Hof führt. Der Hof (*A*) iſt an zwei Seiten von einer doriſchen Säulenhalle umgeben, an der öſtlichen von einem überwölbten Gang mit Bogenöffnungen und ſtöſst ſüdlich an die Hintermauer der Läden. Eine Goſſe läuft innen um den Raum, um das Regenwaſſer abzuleiten. Der überwölbte Gang hatte ein oberes Geſchoſs. Es iſt nicht unwahrſcheinlich, daſs dieſer Hof ähnlich dem der eben beſprochenen Paläſtra zu Olympia zu Leibesübungen diente; er war zugleich der Verſammlungsort der Badenden überhaupt und dem entſprechend noch mit Bäumen und Geſträuch bepflanzt. Daſs hier ein groſser Verkehr ſtattgefunden hat, beweiſen die Bekanntmachungen, deren Spuren man auf den Wänden des Porticus erkannt hat. Der Hof maſs circa 20 Meter in's Geviert. Mit dem Hofe war für die, welche an dem öffentlichen Leben in ihm keinen Antheil nehmen wollten, ein beſonderes Gemach, eine Exedra (*f*), verbunden, die, 5,9 Meter breit, 4,75 Meter tief, Abends durch eine Lampe erhellt wurde, welche, in einer Maueröffnung aufgeſtellt, zugleich das Tepidarium (*D*) erleuchtete. Im Hofe, neben dem Eingange zur Exedra, befanden ſich links und rechts ebenfalls Sitze, und zwar ſteinerne, zum Ausruhen. Aus dieſem Hofe gelangte man durch den Korridor (*e*), deſſen Wölbung blau bemalt und mit goldenen Sternen bedeckt war, in das Garderobezimmer (*B*), wohin die, welche lediglich zum Zwecke des Badens die Anlage beſuchten, auch ohne ſich der Betrachtung der Verſammlung im Hofe auszuſetzen, gelangen konnten. Gegen 500 Lampen, die allein in dieſem Korridor gefunden wurden, beweiſen, wie ſehr man eine ordentliche Beleuchtung in dieſen Räumen zu ſchätzen wuſste.

Das Apodyterium, 11,50 zu 6,80 Meter grofs, war »mit einem Tonnengewölbe überdeckt, welches aus einem ziemlich fchwerfälligen, mit Greifen, Amphoren und Lyren in bunten Stukkoreliefen und dazwifchen liegenden gemalten Arabesken verzierten Karnies entfpringt«. Die Wände waren gelb, die Gewölbefläche hatte weifse Felder mit rother Umfäumung. Steinerne Bänke auf niedrigen Stufen befanden fich rings vor den Wänden. Der Fufsboden befteht aus einem groben, weifsen Mofaik mit fchwarzem Rande. Das anftofsende Zimmer (*i*) diente vielleicht als Aufenthaltsort des Wärters (capsarius) und war zugleich das Elaeothefium. An der Südfeite befand fich noch, in das Gewölbe einfchneidend, ein Fenfter zur Beleuchtung. Es beftand aus einer fünf Linien dicken Scheibe in einem um zwei Zapfen in der Mitte drehbaren ehernen Rahmen — ein Beweis dafür, dafs die Anwendung des Glafes zu Lichtzwecken den Römern zur Zeit des Beginnes unferer Zeitrechnung nicht fremd gewefen fein kann. Zu beiden Seiten des Fenfters befanden fich an der Wand Reliefs, Tritonen mit Gefäfsen auf den Schultern und Delphine darftellend. Auf der fchrägen unteren Fläche der Fenfternifche war die Maske des Flufsgottes angebracht.

Aus dem Apodyterion gelangte man durch eine Thür in das Frigidarium, welches innen rund und nach den Ecken des äufseren Vierecks zu mit halbkreisförmigen Nifchen, Ruheplätzen (scholae), verfehen war. Es mifst im Durchmeffer 5,70 Meter, das Baffin (piscina) im oberen Durchmeffer 4,50, in dem 47 Zentimeter tiefer gelegenen, von einem Sitz umgebenen Theil 3,92, bei einer Tiefe von 1,17 Meter, fo dafs wohl nur fitzend darin gebadet werden konnte. Aufser diefer im Frigidarium befindlichen Piscina kam an anderen Orten auch eine folche unter freiem Himmel vor, wo das Waffer je nach der natürlichen Wärme feine Temperatur wechfelte. Eine blau bemalte, jetzt oben abgeftofsene und deshalb die Form eines abgeftumpften Kegels bildende Kuppel überdeckte den Raum; eine durch letztere gebrochene Oeffnung leitete das Licht hinein. Die gelben Wände waren mit grünen

Pflanzen dekoriert, die Wölbungen roth bemalt und der Karnies, auf dem die Wölbung aufſteigt, mit Stukkoreliefs, die Rennen zu Roſs und Wagen darſtellen, geziert.

Durch eine Thür der Langſeite des Apodyterions (*B*) gelangte man in das Tepidarium (*D*), welches 10 zu 5,60 Meter maſs. Das Tepidarium diente ſowohl zum Transpirieren, wie zum Entkleiden für die, welche die heiſsen Waſſer- und Dampfbäder in dem anſtoſsenden Caldarium benutzen wollten, ebenſo für die Reibungen und Salbungen nach dem Schwitzbad. Auſser den Kohlenbecken wurde das Gemach noch durch heiſse Luft, welche aus dem Caldarium unter dem hohl gelegten Fuſsboden zugeführt wurde, erwärmt. Die äuſserſt reiche dekorative Ausſtattung des Tepidariums in dieſem Bade läſst auf ſeine bevorzugte Benutzung durch die elegante Welt ſchlieſsen. Der Fuſsboden beſtand aus weiſsem Moſaik mit ſchwarzem Rande, die Wölbung war in einzelne Felder getheilt und durch Stuck und Malerei auf's reichlichſte verziert, freilich in durchaus freier inkruſtativer Manier, die Wände hatten einen rothen Grund, der Karnies, von dem das Tonnengewölbe aufſtieg, wurde von 2 Fuſs 2 Zoll hohen Atlanten getragen, welche auf kleinen Baſen über einem überſtarken, unſchönen Geſims mit Abſchrägung und Platte ihre Stellung fanden. Die Beleuchtung geſchah auf gleiche Weiſe wie im Apodyterium.

Durch eine Thür, deren Pfoſten gegen einander und nach der Wand zu geneigt ſind, ſo daſs ihre Flügel von ſelbſt zufielen, gelangte man aus dem Tepidarium in's Caldarium (*E*). Das Caldarium enthielt das warme Waſſerbad, welches in den älteren Zeiten in einer Wanne, ſpäter in einem Baſſin genommen wurde. In unſerm Caldarium ſind drei Theile zu unterſcheiden: die runde Niſche mit der Wanne (Labrum) für kalte Abwaſchungen, in der Mitte das Sudatorium für das trockene Schwitzbad mit unterhöhltem Boden, welcher durch heiſse Luft erwärmt wurde, und die viereckige Wanne für das warme Waſſerbad.

Die Bemerkung Vitruv's [1]), dafs das Schwitzbad eine lakonifche Halle und diefer gegenüber das warme Bad haben müffe, fcheint auf einem Irrthum zu beruhen. Das Laconicum war vielmehr ein befonderer, mit einer Halbkugel abgedeckter Raum, in deren Mitte eine Oeffnung war, unter der an Ketten eine bewegliche eherne Scheibe hängen follte, vermittels welcher man durch Herablaffen und Aufziehen die Temperatur regulieren konnte. [2]) Ein derartiges Laconicum dürfte urfprünglich das Pantheon gewefen fein. Das Caldarium in den älteren Thermen zu Pompeji (*E*) wurde durch drei durchaus unorganifch in die Wölbung einfchneidende Fenfter von oben erhellt. Das Labrum erhielt fein Waffer durch eine bronzene Röhre, die viereckige, zwei Stufen über dem Mofaikfufsboden fich erhebende Wanne (alveus, baptifterium) für warme Bäder durch eine Oeffnung in der einen Ecke aus dem daneben liegenden Keffel. Der mittlere Raum bildete das eigentliche trockene Schwitzbad. Das Gemach ift fehr einfach gehalten. Flache kannelierte Wandpfeiler tragen den Karnies, auf dem das gerippte oder mit Rinnen verfehene Gewölbe auffteigt. Nur die Ueberwölbung der Nifche war mit Ornamenten gefchmückt. Das Mofaik des Fufsbodens ruhte auf Thonplatten, welche durch kleine Thonpfeiler getragen wurden, fo dafs die warme Luft zwifchen ihnen durchftreifen konnte. Die Wände waren zu demfelben Zwecke in der Weife ausgehöhlt, dafs vier Zoll weit vor der Mauer eine Verkleidung mit Thonplatten angebracht war. Eiferne Klammern verbanden fie mit der Wand und gaben ihnen Halt. An anderen Orten findet man zu diefem Zwecke Thonröhren oder befonders geformte Hohlziegel verwendet.

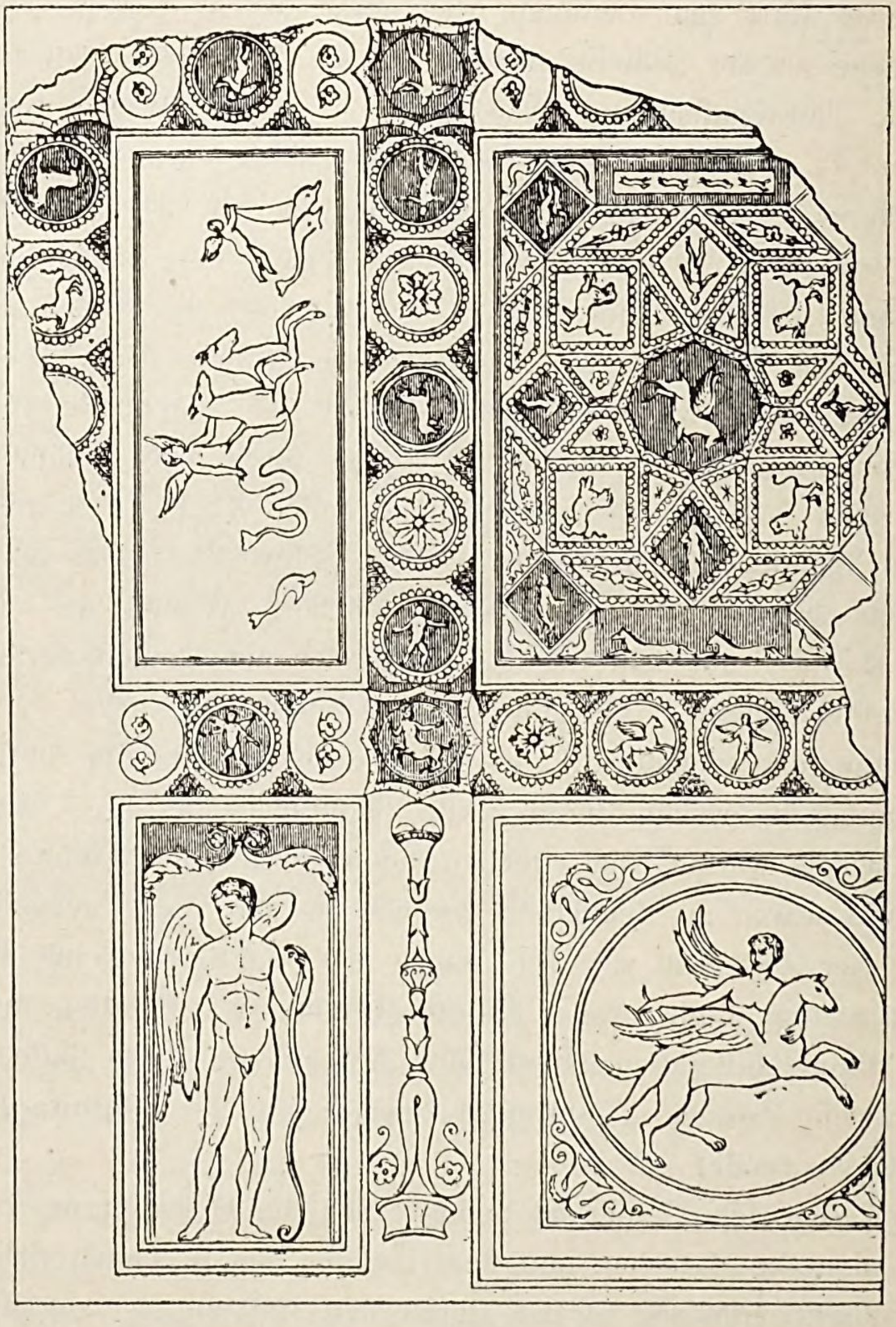
Neben dem Caldarium befindet fich der Heizapparat, fowohl von dem Apodyterium und dem Hof für das Brennmaterial (*K*), wie direkt von der Strafse durch den Eingang (*c*) zugänglich. Von dem runden, 2,20 Meter im Durchmeffer ftarken Ofen führt

---

1) Vitruv V, 11.

2) Ebendafelbft V, 10.

Fig. 79.



Deckenwölbung des Tepidariums.

ein gemauertes Rohr die heifse Luft unter den Fufsboden und in die Wände des Caldariums. Zwei Keffel mit Waffer wurden durch den Ofen erwärmt. Das kalte Waffer flofs zunächft aus dem Refervoir (δ) in den höchft gelegenen Keffel (γ), wo es vorgewärmt wurde, von da in den unteren Keffel β, wo es bis zum Kochen erhitzt wurde, und von hier endlich in die Wanne des Caldariums. Hinter diefem Heizapparat führte eine Treppe bei *k* in das obere Gefchofs und auf das flache Dach der Thermen.

Rechts von diefem Heizapparat liegt das Frauenbad, deffen Caldarium (*F*) gleichfalls durch jenen erwärmt und mit Waffer gefpeift wurde. *G* ift das Tepidarium des Frauenbades, *H* das Apodyterium, *J* das Frigidarium mit der Piscina, *m* das Vorzimmer mit fteinernen Bänken, *b* der Ausgang auf die Strafse.

Das Waffer für die Thermen wurde vermuthlich aus einem Refervoir über dem überwölbten Raum *L* zugeführt, und zwar über dem Pfeiler bei *n* durch eine überwölbte Oeffnung in der Mauer des Gemaches *J*.

Wie aus diefer Schilderung hervorgeht, war diefe Anlage äufserft zweckmäfsig und mit forgfältigfter Ausnutzung des gegebenen Platzes komponiert.[1]) Allein von einer äfthetifchen Durchbildung des Ganzen kann füglich doch nicht gefprochen werden, da die Räume ohne einen leitenden Grundgedanken und ohne Berückfichtigung der Einzeltheile und ihres Verhältniffes zum Ganzen neben einander gelegt find. Hierzu bot fich vorzugsweife da Gelegenheit, wo durch die Gunft der Grofsen, insbefondere der Kaifer, die Mittel und der Platz in unbefchränkterem Mafse zu Gebote ftanden. Es war diefes vor allem in dem Mittelpunkte der Welt, in Rom felbft, der Fall. Hier find die Thermen in gewaltiger Gröfse und doch in einheitlicher und deshalb faflicher Schönheit ausgeführt — Werke, die zu dem Höchften gezählt werden müffen, was die Kunft aller Zeiten und

---

[1]) Vergl. auch die Schilderung der jüngeren Thermen zu Pompeji bei Overbeck a. a. O. und bei Marquardt und Mommfen a. a. O. Bd. VII. I. S. 285 etc.

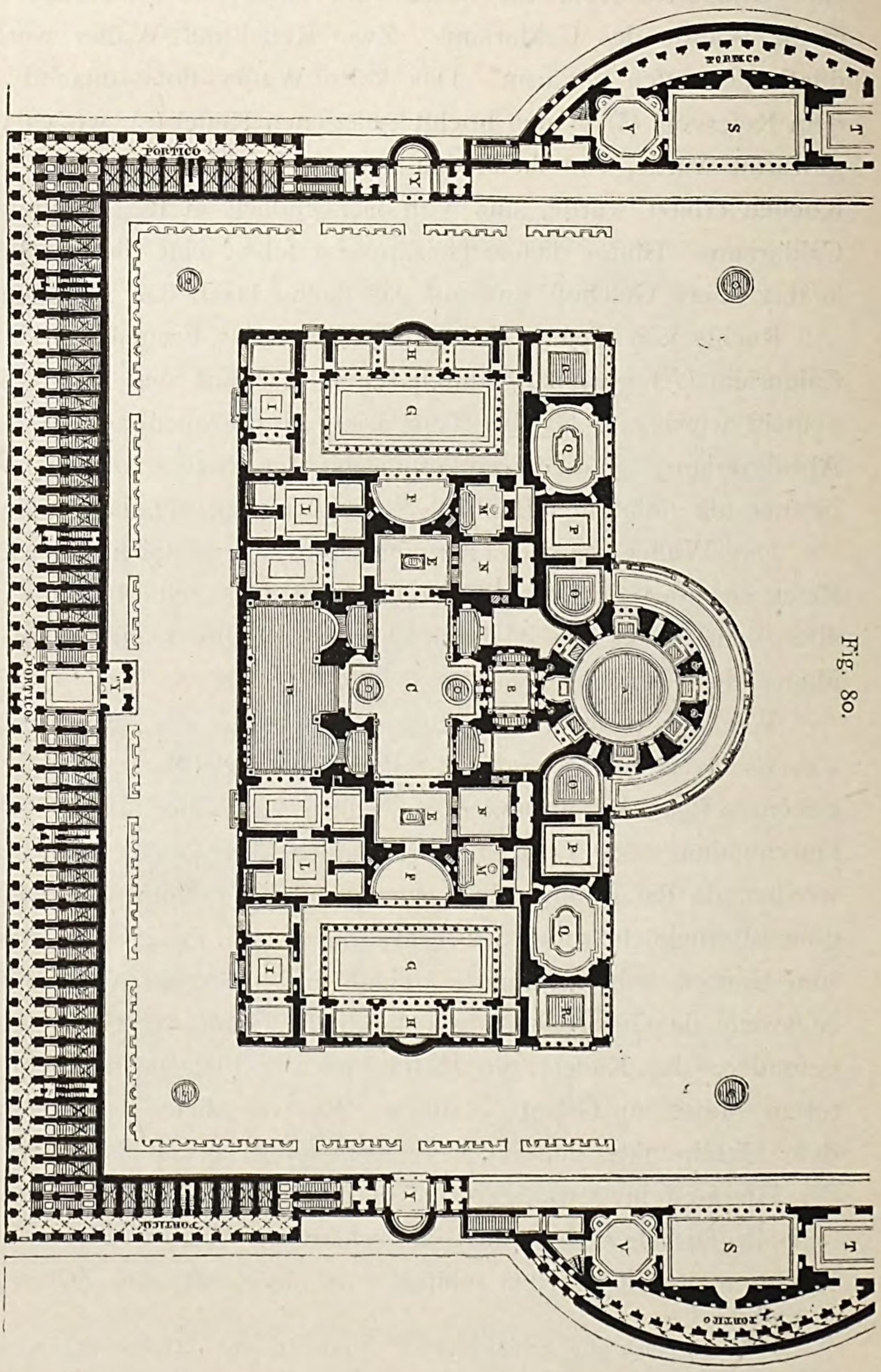


Fig. 80.

Die Thermen des Caracalla.

Völker geſchaffen hat. Sie dienten in groſsartigſter und umfaſſendſter Weiſe nicht bloſs der Pflege des Körpers, ſondern auch der des Geiſtes, und waren ſomit einem höheren Zwecke, als dem des gewöhnlichen Bedürfniſſes gewidmet. Neben den auf's koſtbarſte eingerichteten Baderäumen befanden ſich Säulenhallen für Spaziergänger und für Spieler, Gallerien für Gemälde und Skulpturen, Bibliotheken und andere der höheren Bildung und dem Luxus gewidmete Räume, endlich auch Rennbahnen, Stadien, Alleen und Gärten in entſprechender Kompoſition. Die älteſten Thermen in Rom ſind die des Agrippa, ihnen folgten die des Titus, Trajan, Commodus, Caracalla, Diocletian und Conſtantin. Unter des letzteren Regierung beſaſs die ewige Stadt fünfzehn ſolcher Anlagen, während der einfachen Bäder (balnea) 952 gezählt wurden. Die meiſten Thermen ſind jetzt nur noch wüſte Steinhaufen; am beſten erhalten ſind die des Caracalla, welche man nach den vorhandenen Reſten zu rekonſtruieren verſucht hat.[1]) Werfen auch wir einen Blick auf dieſe groſsartigen Anlagen!

Die Thermen des Caracalla beſtanden aus zwei Theilen, der Umfriedigung und den eigentlichen Bädern inmitten eines groſsen Platzes, der, abgeſehen von den kurvenförmigen Ausbuchtungen, 1090 Fuſs breit und 1120 Fuſs lang war. Das innere Hauptgebäude maſs 733 zu 380 Fuſs. Die der Via Appia zugewandte Seite der Umfriedigung beſtand aus einer Reihe gleichartiger Räume, welche zu Beamtenwohnungen und Einzelbädern, Kaufläden u. dergl. mehr benutzt geweſen ſein mögen. In der Mitte befindet ſich der Haupteingang (*Y*), drei Treppen an jeder Seite, zwiſchen den Gemächern gelegen, führten in das obere Stockwerk. Die mit den Ausbauchungen verſehenen Seiten enthielten Gemächer und Hallen in den mannigfaltigſten Formen; Kuppelbauten wechſelten mit rechteckigen Räumen; ſie werden geſellſchaftlichen und

---

[1]) Restauration des Thermes d'Antonin Caracalla à Rom par A. Blouet. Paris 1828. I. Bd. Canina a. a. O.

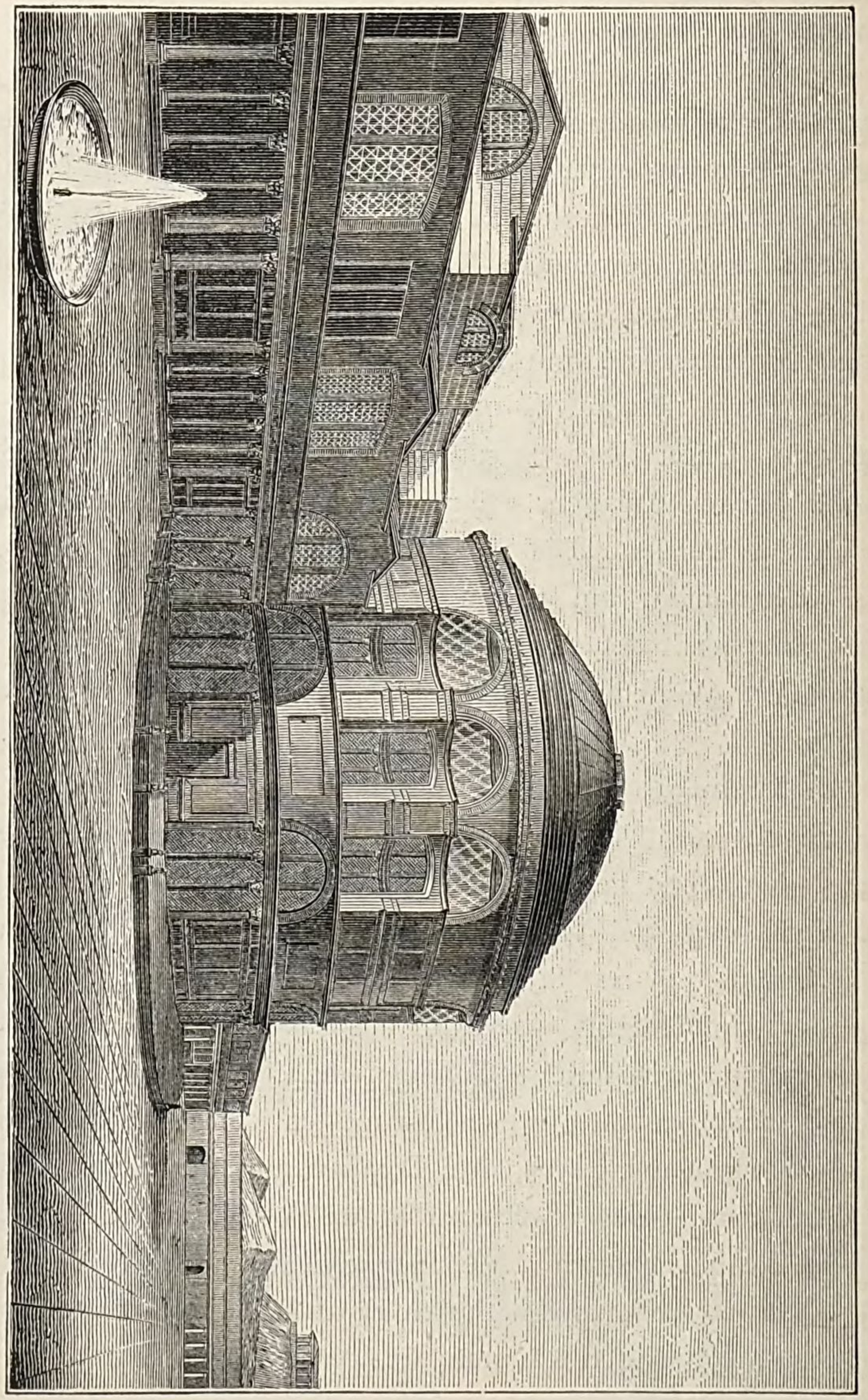


Fig. 81.

Die Thermen des Caracalla.

wiſſenſchaftlichen Zwecken gedient haben. Die ſüdweſtliche, in unſerer Abbildung nicht vorhandene Seite hatte ein Stadium in der Mitte und hinter ihm die groſsen Waſſerreſervoirs, aus denen die Bäder geſpeiſt wurden, daran zu beiden Seiten anſchlieſsend wiederum Reihen von Gemächern, die vielleicht gymnaſtiſchen Zwecken dienten.

Das Hauptgebäude hatte vier Eingänge, von denen die beiden mittelſten direkt zu den Bädern, die beiden äuſseren zu den Spielräumen führten. Die erſteren geleiteten zunächſt in ein Vorzimmer, welches ſich zwiſchen Säulen nach dem Hauptſaal zu mit dem Schwimmteich *D* öffnete. Durch das Gemach *L* gelangte man in den groſsen Raum *G*, welcher an drei Seiten von Säulenhallen mit Emporen umgeben war, an der einen Langſeite eine Reihe viereckiger Räume und an der andern eine groſse runde Niſche hatte. Auf direkterem Wege konnte man durch den äuſseren Eingang und das Zimmer *J* zu ihm gelangen. Dieſer Raum wurde in ſeinem mittleren offenen oder doch hohen Theile vermuthlich zu Ringübungen und Spielen benutzt. Durch den Eingang in der Niſche *F* gelangte man in die Gemächer für die warmen Bäder, unter denen vielleicht *E* das Apodyterium, *C* zweifellos das Caldarium war. Dahinter nach der Rotunde zu lagen kleinere Bäder, welche wahrſcheinlich ebenfalls zu Schwitz- und Waſſerbädern dienten. Der groſse Mittelſaal war mit Kreuzgewölben überdeckt, die von acht Säulen getragen wurden. Die Frage betreffs der Beſtimmungen der Gemächer der Südweſtſeite mit dem Kuppelraum muſs eine offene bleiben. Dieſe Thermen hatten 1600 Badeplätze, die des Diocletian gar 3200.

Bei der Fülle und der Verſchiedenheit der Gemächer in der Form und Ueberdeckung wirkt die Ruhe und Ordnung der Grundriſsanlage doppelt wohlthuend. Die Mitte nehmen die Haupträume ein, nach deren Mittelaxe die übrigen ſymmetriſch geordnet ſind, ſo daſs links und rechts in entſprechender Lage dieſelben Räume wiederkehren. Das Gleiche iſt der Fall bei den Umfriedigungsräumen. So bilden dieſe koloſſalen Werke in der unbeſchreib-

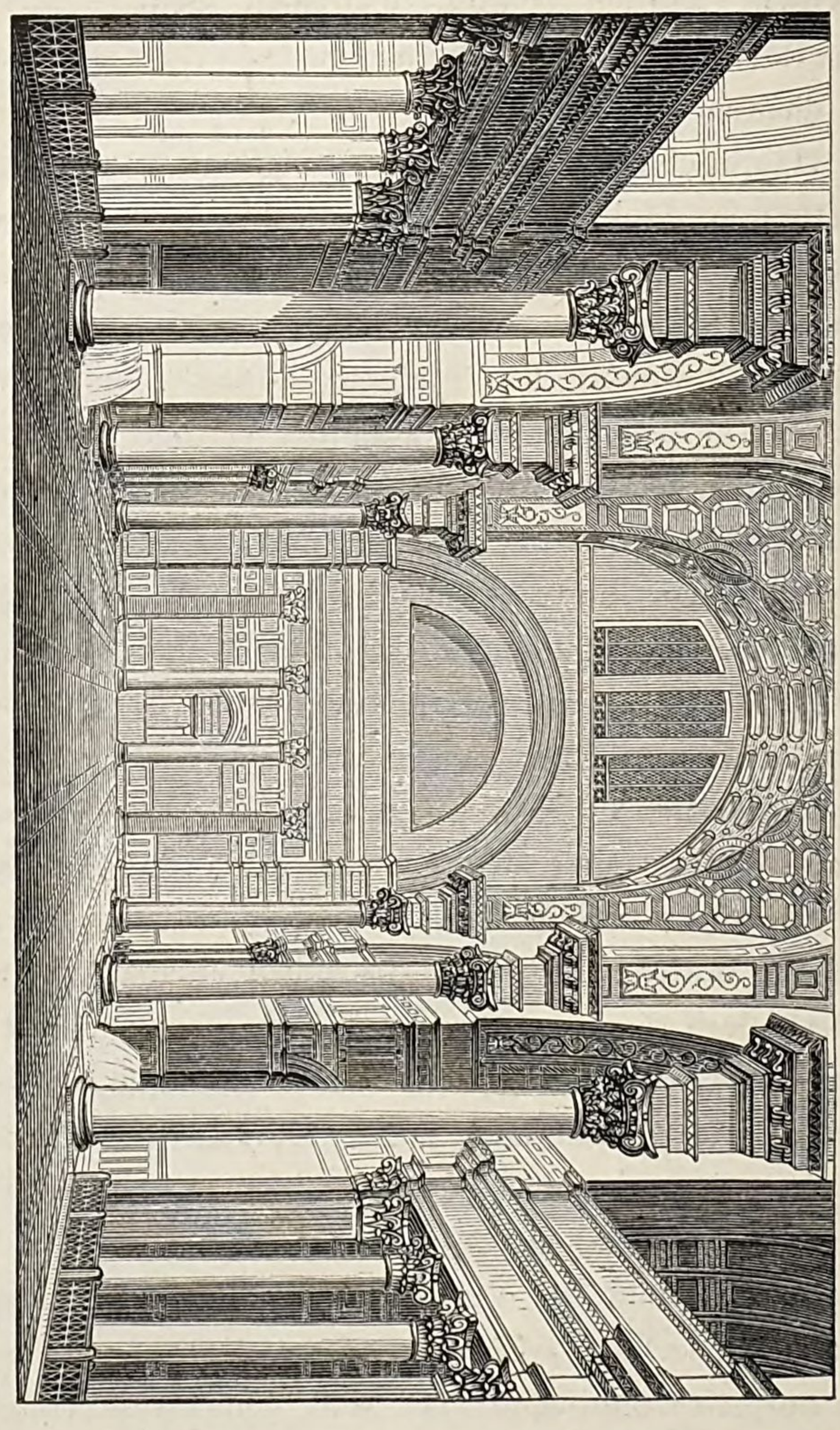


Fig. 82.

Saal (*C*) aus den Thermen des Caracalla.

lichen Fülle und Pracht ihrer Räume dennoch ein getreues Bild des ſtrengen geſetzlichen Sinnes der Römer, einen Geſammtausdruck ihres ſtaatlichen und bürgerlichen Lebens während der Kaiſerzeit, in welcher trotz der überhand nehmenden Genuſsſucht das Geſetz ſeine Wächter und Schützer fand.

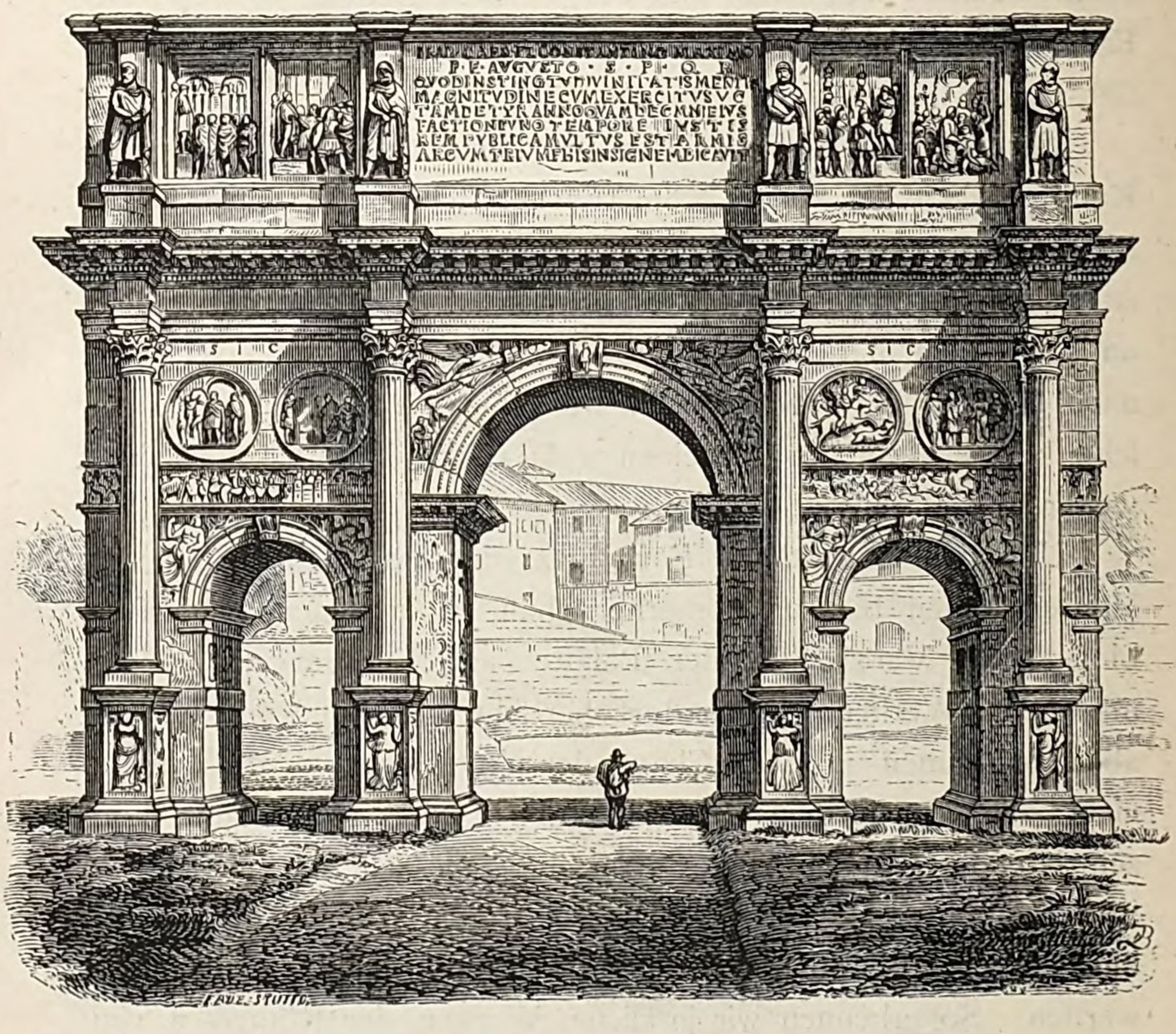
Für die Reſtauration dieſer Thermen, in welchen die ganze Kunſtfertigkeit des weiten Römerreiches ſich konzentrierte, iſt der Phantaſie das weiteſte Feld geboten. Eine Beſchreibung davon zu geben iſt unmöglich. Von dem Aeuſseren der Südweſtſeite und von dem mittleren Saale *C* fügen wir Reſtaurationsverſuche nach Canina bei. Nach dem, was über die Formen der römiſchen Architektur im Einzelnen geſagt iſt, bedürfen ſie keiner weiteren Erklärung.

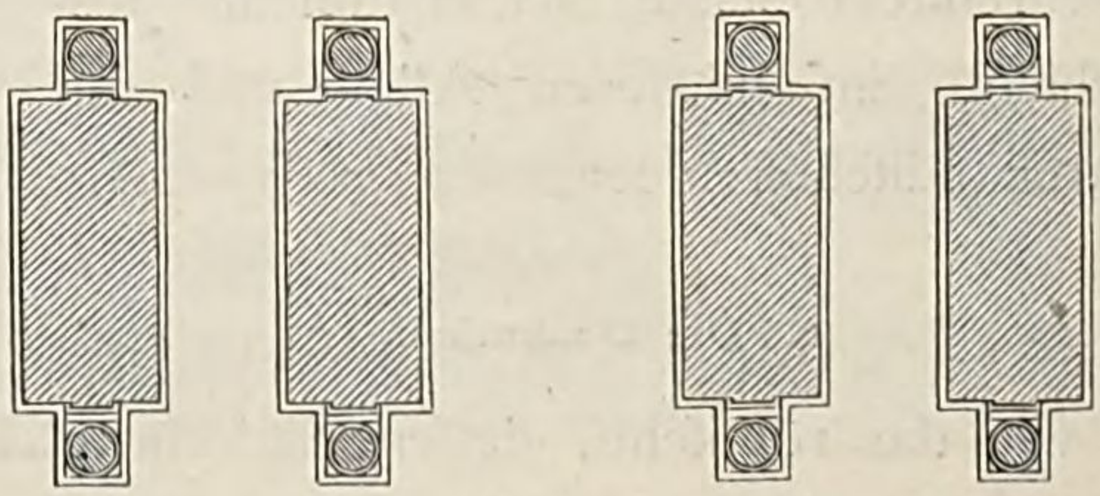
Um den gewaltigen Fortſchritt der Architektur ſeit den älteſten Zeiten bis zur Römerherrſchaft zu erkennen, bedarf es bloſs eines Vergleiches der Paläſte am Euphrat und Tigris mit dieſen Werken. Auch dort herrſchte die Fülle und Gröſse; aber ſie kamen in dem Chaos der Anordnung dem Gemüthe nicht zum Bewuſstſein; es fehlte ihnen der gemeinſame konzentrierende Grundgedanke, es fehlte die alles beherrſchende Seele, durch welche erſt die Bauwerke zum lebendigen Organismus, zu einem in ſich abgeſchloſſenen und geſonderten Ganzen werden. So erkennen wir in dieſen Werken der Römerzeit eine ſchöne Frucht des geiſtigen Lebens und Strebens des Alterthums, das herrlichſte architektoniſche Schluſstableau des Schauſpieles der Völkergeſchichte im mittleren Aſien und um das groſse Becken des mittelländiſchen Meeres.

e. Die Denkmäler.

Ein Volk, wie das römiſche, deſſen Sinn in gleicher Weiſe auf Ruhm und Ehre wie auf äuſseren Pomp und gediegene Gröſse gerichtet war, wovon die oben geſchilderte Art der Leichenbeſtattung und die Strenge der Geſetze in allen Lebensverhältniſſen ein beredtes Zeugniſs ablegen, ein Volk, deſſen

Fig. 83.





Der Triumphbogen des Constantin.

ganzes Streben auf Vergröſserung ſeiner Macht, ja auf die Unterwerfung des ganzen Erdkreiſes durch die Kraft ſeines Heeres gerichtet war, bedurfte auch beſonderer Mittel, um die zu ehren, durch deren Hülfe des Volkes Wille erfüllt und ſeine Wohlfahrt verbeſſert wurde, ſei es durch Vermehrung eroberter Länder, ſei es durch Nützlichkeitsanlagen im Innern des Landes. Dieſe Mittel entſprachen dem abſtrakten und monumentalen Sinne des Römervolkes in gleicher Weiſe; denn vorzugsweiſe die Architektur war es, welcher die Aufgabe zufiel, das Andenken der groſsen Männer zu ehren; wir ſagen »vorzugsweiſe«, denn auch den verſchwiſterten Künſten, der Bildnerei und Malerei, wurde Gelegenheit gegeben, das ernſte Werk mit den reizenderen Geſtalten des Meiſsels und des Pinſels zu freundlicherer Schönheit zu beleben.

Die hierher gehörenden Werke ſind die Triumphbogen und Säulen.

Kehrte der Dictator, Conſul oder Praetor von ſeinem Feldzuge zurück und hielt der Senat ſeine Thaten beſonderer Ehre würdig, ſo zog der Sieger, nachdem er die Erlaubniſs von jenem erwirkt hatte, mit ſeinem Heere in die feſtlich geſchmückte Stadt im Triumphzuge ein, Gefangene und Trophäen aller Art als Zeugen ſeines Sieges mit ſich führend. Dort, wo er ſeinen Weg in die Stadt nahm, war ein groſser Ehrenbogen errichtet, welcher, anfangs von Holz, durch Schrift und Bild von ſeinen Thaten redete. Um die Erinnerung an dieſe höchſte Feier nationaler Thaten zu erhalten, ſtellte man dieſe Bogen ſpäter in Stein her. Das Vorbild für ſie waren die Bogen des Janus, welche auf Märkten[1]) und Kreuzungen von Straſsen aufgeſtellt wurden. Dieſelben hatten gewöhnlich an vier Seiten Eingänge.

Der Triumphbogen beſtand entweder bloſs aus einem oder aus einem Haupt- und zwei Nebenbogen. In letzterem Falle

---

1) Ein ſolcher Janusbogen mit vier Oeffnungen ſtand z. B. auf dem Forum boarium in Rom.

war der erſtere für die Sieger, der letztere für das begleitende Publikum beſtimmt. Seine Grundgeſtalt iſt demnach eine höchſt einfache: Zwei oder vier Pfeiler waren durch Bogen verbunden und trugen ein Halbgeſchoſs, eine ſog. Attika, als Baſis für die an den Ecken bez. in der Mitte aufzuſtellenden Reiterſtatuen und die Quadriga mit des Siegers Statue. Die dekorative Ausſchmückung geſchah nach den uns ſchon bekannten Motiven. Auf einem gemeinſamen Sockel oder auf beſonderen parallelepipediſchen Unterſätzen aufgeſtellte Pilaſter, Halbſäulen oder auch ganze, frei vortretende Säulen tragen das Gebälk mit feinen Verkröpfungen, welche ſich pfeiler- oder riſalitartig (wenn das ganze Gebälk zwiſchen zwei Säulen vortritt, wie am Titusbogen) an der Attika fortſetzen. Der Bogen ſteigt über einem entſprechenden Geſimſe auf und iſt von einem Rahmen umgeben, welcher durch einen mächtigen, meiſtens konſolenartigen Schluſsſtein durchbrochen wird. Auf die Thaten des Feldherrn bezügliche plaſtiſche Darſtellungen ſchmückten die äuſseren und inneren Flächen, bald in Streifen, bald in Medaillons, und eine Inſchrift auf dem mittleren Theile der Attika verkündete des Stifters und des Geehrten Namen. Derartige Bogen finden ſich nicht nur in Rom, ſondern auch an anderen Orten, ſo z. B. zu Pola in Iſtrien, zu Orange in Frankreich und Alcantara in Spanien, an letzterem Orte in Verbindung mit einem groſsen Brückenbau. Einer der ſchönſten iſt der des Titus, an dem zuerſt das Kompoſitenkapitäl vorkommt; er war noch einbogig; dreibogig war der des Septimius Severus und des Conſtantin. Letzterer wurde aus Theilen eines Trajansbogens hergeſtellt, dem ſelbſt die Figuren entlehnt waren — ein Beweis dafür, wie raſch die römiſche Kunſt, dieſe zwar künſtlich gepflegte, aber doch zu ſo üppiger Blüthe gebrachte Pflanze, verwelkte. Wir brauchen hier unſeren Abbildungen von demſelben erläuternde Worte wohl nicht hinzuzufügen.

Eine andere Art Ehrendenkmäler bilden die auf einem entſprechenden Unterſatz ſich erhebenden Koloſſalſäulen, welche

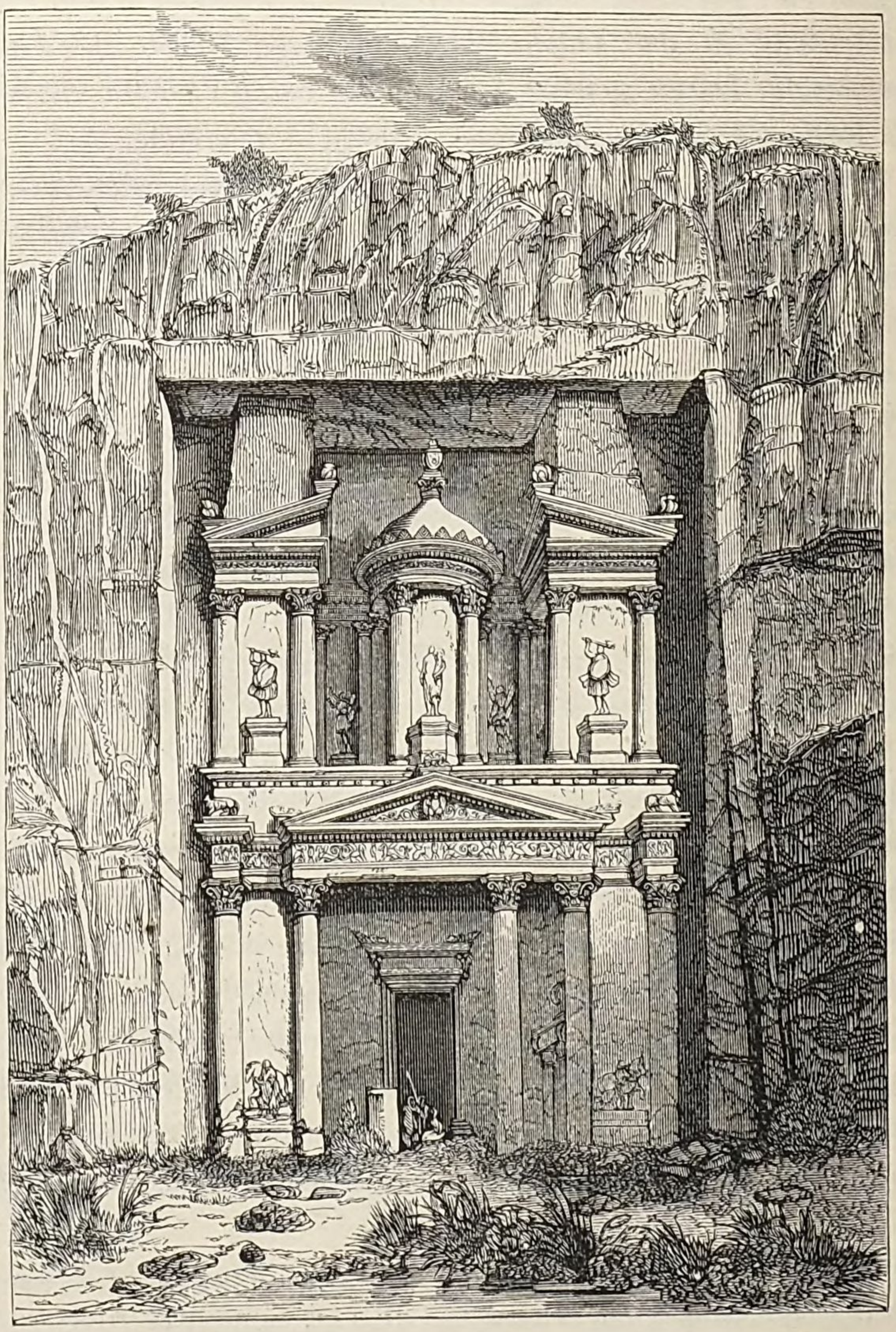
auſserhalb in auffteigender Schraubenlinie mit entſprechenden Reliefs geſchmückt waren, oben das Standbild des Caeſaren trugen und auf einer inneren Treppe zu erſteigen waren. Die berühmteſte iſt die Trajansſäule, auf deren Reliefs die Unterwerfung der Dacier gefeiert ward und in deren Piedeſtal die Urne des Kaiſers ihre Aufnahme fand. Sie iſt doriſierender Art.

Auch über die den Todten geweihten Denkmäler, ſo weit ſie dem Gebiete der Architektur angehören, ſeien an dieſer Stelle einige Worte geſagt. Im Jahre 1872 in Rom angeſtellte Ausgrabungen zur Anlage eines neuen Stadttheiles hatten das unerwartete Ergebniſs, daſs man die verſchiedenen über einander errichteten Gräber dreier Epochen kennen lernte.[1]) Am tiefſten lagen in den Felſen eingehauene Grabkammern. Es finden ſich ſolche auch an anderen Orten; am berühmteſten iſt das aus labyrinthiſchen Gängen beſtehende Scipionengrab an der Via Appia, welches der Zeit um 300 v. Chr. entſtammt. In ihm wurde der bekannte Sarg des Scipio Barbatus gefunden. Das Aeuſsere ſoll eine quadratiſche Subſtruktion mit einem Cylinder darüber gehabt haben.[2]) Das Innere war ganz ſchlicht gehalten. In ſpäterer Zeit erhielten insbeſondere die Wölbungen einen freundlichen und anſprechenden Schmuck durch Feldereintheilung mit Figuren und Ornamenten in Stuck. Im Gebirge Latiums kamen ebenfalls Felſengräber vor, reichgeſchmückte und mit orientaliſcher Phantaſtik ausgeſtattete in den öſtlichen römiſchen Provinzen, wo überhaupt die römiſche Architektur ſowohl hinſichtlich des Umfanges, wie der dekorativen Ausſtattung ihrer Werke, insbeſondere ihrer Tempel, ſich von jedem Geſetze losſagte. Das bekannteſte unter jenen Gräbern liegt bei der arabiſchen Stadt Petra. Das

[1]) Die Nekropole, welche noch der Republik angehörte, lag zwiſchen der Porta Esquilina, der Porta Viminalis und dem Amphitheatrum caſtrense. Vergl. Marquardt u. Mommſen a. a. O. Bd. VII. S. 331.

[2]) Vergl. Reber, Geſchichte der Baukunſt im Alterthum. Leipzig 1866. S. 415.

Fig. 84.



Grabmal zu Petra.

unterſte Stockwerk ſeiner Felsfaçade hat vorſpringende Säulen mit Gebälk und Giebel. Ueber der Attika ſteigt ein zweites, ebenfalls mit Säulen geziertes Stockwerk auf, welches durch einen Mittelbau mit einer Kuppel in drei Theile getheilt iſt, ſo daſs nur an den Ecken Stücke der Giebel ſtehen (Fig. 84). Es mag dieſes Werk zugleich als Beiſpiel für die ganze rokokko-artige römiſche Kunſt des Oſtens dienen. Zu dieſen Grabmälern gehörten auch die nach ihrer inneren Einrichtung Columbarien (Taubenhäuſer) genannten, deren in Rom mehrere aufgedeckt ſind. An den Pfeilern und Wänden dieſer Werke waren rund-bogige Niſchen in Reihen übereinander angebracht, in welche gewöhnlich je zwei Aſchenkrüge (für Mann und Frau) geſtellt wurden. Eine Inſchrift an der Wand belehrte darüber, weſſen Reſte dieſe bargen. Das bekannteſte dieſer für viele Perſonen beſtimmten Begräbniſſe iſt das für die Freigelaſſenen des Auguſtus zu Rom. Die übrigen Gräber gehörten meiſtens einer beſtimmten Familie an, waren alſo Erbbegräbniſſe.

Die zweite Art von Gräbern, welche in jener Nekropole zu Rom aufgedeckt wurde, lag um ca. 3 Meter höher als die erſte. Hier wurden Cineraria (Aſchengefäſse) in der Form eines kleinen Häuschens und Sarkophage mit flachem Deckel gefunden. Sie enthielten Thongefäſse und Bronzen.

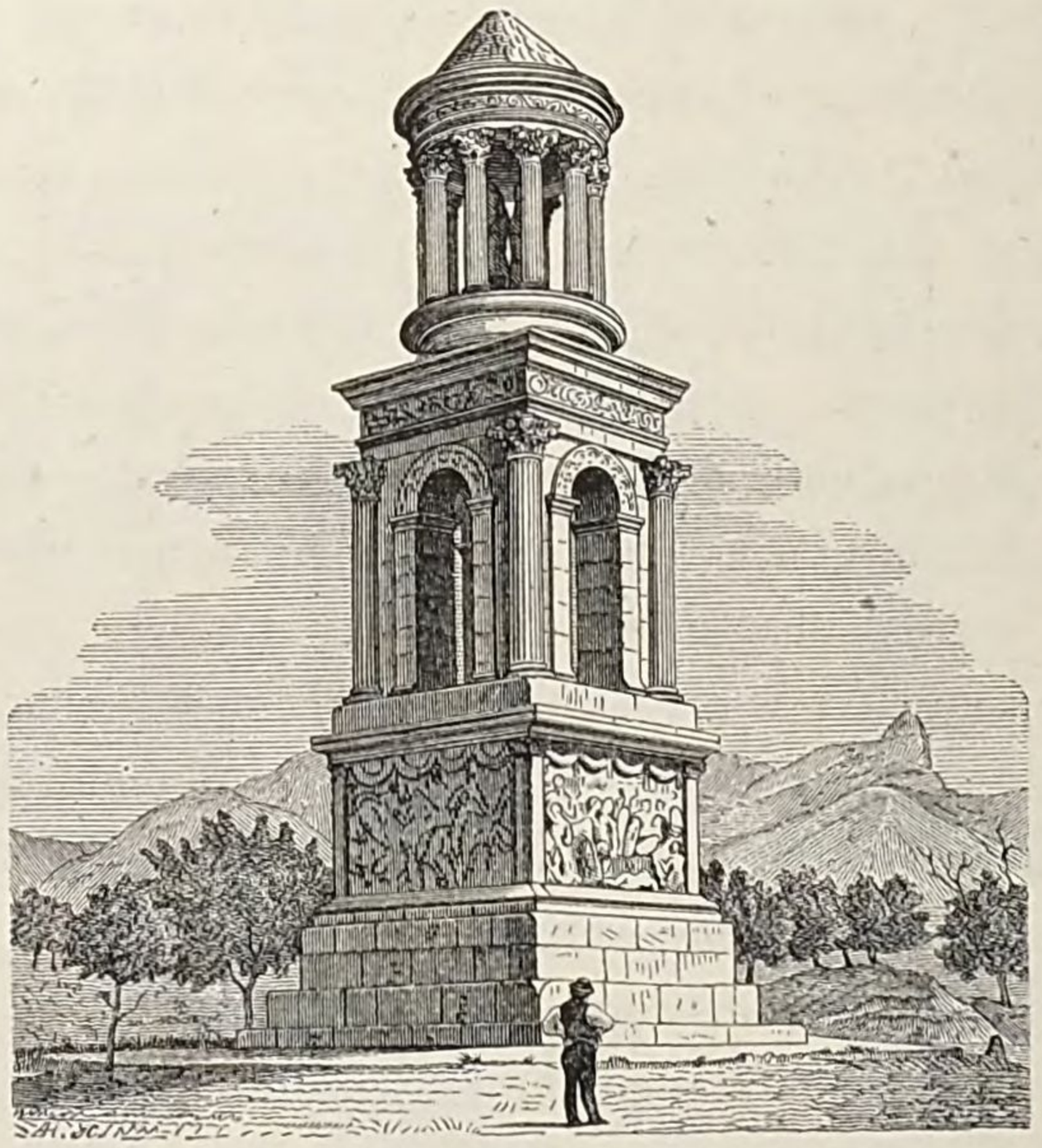
Die architektoniſch bedeutendſten Grabdenkmäler ſind die frei-ſtehenden. Sie ſind aus der Tumulusform hervorgegangen und bieten kaum ein neues Motiv. Der Körper wurde jetzt in eine Kammer des viereckigen Unterbaues, der nach Art der Pyramiden, denen dieſe Bauten auch in ihrer Gröſse nacheiferten, von Gängen durchſchnitten war, untergebracht; über dieſem Unterbau erhob ſich ein Cylinder mit kegelförmiger Ueberdachung, wie wir ihn ſchon oben[1]) bei der etruskiſchen Architektur kennen gelernt haben. Zu dieſen Bauten gehörte das für 13 Todte eingerichtete Mauſoleum des Auguſtus an der Via Flaminia. Der Cylinder

---

[1]) Seite 43.

mafs 313 Fufs im Durchmeffer; 13 Nifchen belebten das Aeufsere und enthielten wohl urfprünglich die Standbilder der Verftorbenen. Ein kegelförmiger Erdhügel, der mit Cypreffen befetzt war, erhob fich hierüber, bekrönt mit dem koloffalen Standbild des Auguftus. Ein anderes grofsartiges Grabmal erbaute fich Hadrian am Tiber; es ift diefes die heilige Engelsburg, vor welcher derfelbe Kaifer die noch heute ftehende Engelsbrücke anlegte. Die

Fig. 85.



Grabmal zu St. Remy.

Subftruktion war ein Quadrat, deffen Seiten 300 Fufs mafsen, zwei Cylinder darüber waren mit Säulen und Statuen dazwifchen gefchmückt; der untere hatte einen Durchmeffer von 233 Fufs. Ein Kegel wird ebenfalls den Abfchlufs des grofsartigen Denkmals gebildet haben.

Kleinere Denkmäler wurden als peripterale oder pfeudoperipterale Tempel der hellenifchen Bauweife, als Hemicyclia oder in Würfelform hergeftellt. Eines der fchönften noch erhaltene ift das zu St. Remy, über deffen thurmartigen Aufbau die neben-

ſtehende Abbildung (Fig. 85) Aufklärung giebt. An eine beſtimmte Form war man überhaupt nicht gebunden und es war hier auch dem Handwerk volle Freiheit gelaſſen. Daſs man auch dem Orient nachahmte, beweiſt die Pyramide des Ceſtius in Rom. Für unſern Zweck iſt es werthlos, auf die verſchiedenen Formen näher einzugehen.

II. Die privaten Bauten.[1])

Auch für die Privathäuſer wurde der Hellenismus von durchgreifender Bedeutung. Wir haben daher zwei Hauptperioden für die Geſchichte des italiſchen Wohnhauſes zu unterſcheiden: die ältere national-italiſche und die ſpätere helleniſtiſch-italiſche. Auch die letztere hat noch Eigenthümlichkeiten in der Kompoſition des Hauſes aufzuweiſen, welche nur durch die nationalen Verhältniſſe des italiſchen Volkes zu erklären ſind. Zur erſteren gehört das altetruskiſche Haus, von dem in einer Peperinſchicht bei Albano zu Aſchenkiſten verwendete Modelle vorgefunden worden ſind (Fig. 12). »Ihr Alter«, ſagt Niſſen[2]), »iſt nach Jahrhunderten nicht auszumeſſen; ſie ſtammen aus einer Epoche, in der die Vulkane des Albanergebirges noch in voller Thätigkeit begriffen waren. Ein ſpitzes Strohdach, das durch Rippen feſtgehalten wird, die Rippen über dem Firſt hörnerartig fortgeſetzt und an die Pferdeköpfe unſerer niederſächſiſchen Bauernhäuſer erinnernd, ein weites Thor, welches dem Innern Licht und Luſt vermittelt, eine Oeffnung darüber, die bei geſchloſſenem Thor denſelben Dienſt in beſcheidenem Umfang verrichtet — das ſind die weſentlichen Elemente, die uns hier entgegentreten.« Häuſer von ähnlicher Anordnung ſind uns bekannt aus den Dörfern und Städten unſerer Heimath im nördlichen Deutſchland, und es iſt

---

[1]) Näheres über das römiſche Wohnhaus ſiehe bei Niſſen, Das Templum, S. 138 etc., bei Demſelben, Pomp. Stud., S. 993 etc., Marquardt und Mommſen a. a. O. Bd. VII. S. 208 etc., Becker-Rein, Gallus oder röm. Scenen etc. Bd. II. 2. Ausg. S. 141 etc.

[2]) Niſſen, Pompej. Stud. S. 607.

wohl kaum eine Frage, dafs die oben [1]) gefchilderte Veränderung in dem Charakter des italifchen Landes auch eine durch den Orient beeinflufste Veränderung in dem Typus des Wohnhaufes oder auf dem Lande des Gehöftes zur Folge gehabt hat.

Aus diefem einfachen Bauernhaufe hat fich das römifche Haus entwickelt. Das älteſte nannte man Atrium, mit welchem Ausdruck auch fpäter noch der wefentlichfte Theil des Haufes bezeichnet wurde. Derartige Bauten in einer althergebrachten Anordnung mufs Rom auch fpäter noch gehabt haben, da von einem Atrium Veftae, von Atria Tiberina etc. gefprochen wird.[2]) Vitruv unterfcheidet fünf Arten von Atrien, von denen wir die fog. tuskifchen fchon oben kennen gelernt haben. Sie unterfcheiden fich als folche mit gefchloffenem und mit geöffnetem Dach. In dem Atrium teſtudinatum ift das alte Bauernhaus wieder zu erkennen, das durch die Thür, die Oeffnung über derfelben und vielleicht auch an den Seiten Licht und Luft erhielt. Für den Abflufs des Waffers bedurfte es feitlich eines $2^1/_2$ Fufs breiten Streifens, fo dafs alfo das ganze Haus ifoliert war. Sein Dach war nach zwei oder vier Seiten abgefchrägt.

Eine Aenderung in dem Typus des Wohnhaufes trat durch die Anwendung des Atrium tuscanicum ein. Man errichtete jetzt gemeinfchaftliche Zwifchenwände der Häufer und verband den Hof mit dem Hauptraume des Hauſes. Den Grundrifs diefes Haufes bildete ein längliches Viereck, deffen Schmalfeite an die Strafse ftiefs. Je nach dem Bedürfnifs des Bauherrn und feiner Familie ergaben fich fchon in dem erften Grundplane gewiffe Differenzen: gröfsere Häufer mit Zimmern an allen vier Seiten des Cavaediums (Atriums), Häufer mittlerer Gröfse mit Zimmern an drei Seiten, kleinere mit Zimmern an der Vorder- und Hinterfeite und endlich bei befonders tiefem Terrain Gebäude mit einem Hinterhof oder Garten (Fig. 86, *VI*). Durch das Cavaedium (*VII*)

---

[1]) Seite 8.

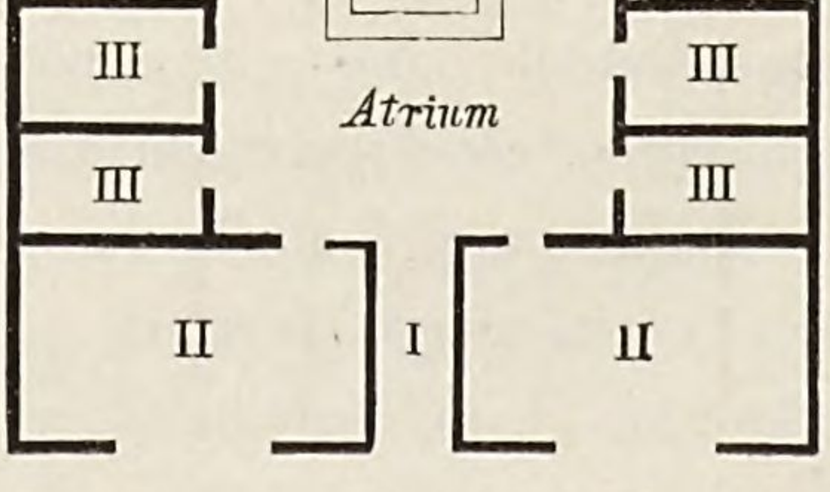
[2]) Marquardt und Mommfen a. a. O. Bd. VII. S. 212.

wurde dem Hauſe Licht und Luft vermittelt, da mit Glas verſchlieſsbare Fenſter erſt in ſpäterer Zeit und in nur höchſt geringem Maſse zur Anwendung kamen. Nur an den Straſsenwänden führten kleine Schlitzfenſter ſpärliches Licht ein; das Cavaedium enthielt ferner den Brunnen (*VIII*), den Heerd und die Küche; an den Heerd erinnerte in ſpäterer Zeit noch ein Tiſch, der an ſeine Stelle trat. Es war zugleich das allgemeine Wohn- und Arbeitszimmer der Hausgenoſſen. Im Hintergrunde des Atriums ſtand in den älteren Zeiten auch das Ehebett; der ihm urſprünglich zugehörige Raum war vielleicht das ſpätere Tablinum (*V*). Zu den Seiten des Heerdes nahm das Atrium die ganze Breite der bebauten Fläche ein; ſo entſtanden zwei zimmerartige Räume (alae) (*IV*), welche dem Andenken der Vorfahren geweiht waren und deren Masken bargen. Zu den Seiten des Einganges (*I*) von der Straſse her mögen ſich die Ställe für das Vieh befunden haben; als letzteres abgeſchafft war, wurden hier die Tabernae (*II*) angebracht, Läden und Werkſtätten, welche einen zweiten Raum hinter oder über ſich hatten. In letzterem Falle waren leiterartige Treppen angebracht. Die Gemächer (*III*) waren überhaupt im Verhältniſs zu den Räumen unſerer Wohnhäuſer ſehr klein; manche vertraten bloſs die Stelle von Schränken. Zum Aufbewahren kleinerer Gegenſtände waren ſolche auch wohl in den Mauern ausgeſpart, wie es in unſeren älteren Bauernhäuſern ebenfalls Sitte war und noch iſt. Das Hausgeräth war gering und bedurfte daher keiner beſonders groſs angelegten Räume.

Hiermit ſind die weſentlichſten Theile des altitaliſchen Wohnhauſes geſchildert; das nebenſtehende Schema zeigt ſie uns in ihrem Zuſammenhange; der Flur (*I*) zwiſchen den Seitenräumen an der Straſse bildete die als Veſtibulum bezeichnete Verbindung zwiſchen der Straſse und dem Hauptraum. Wie ſchon das Vorhandenſein eines ſolchen Hauptraumes erkennen läſst, war das altitaliſche Haus auf ein geſchloſſenes Familienleben berechnet; Mann und Frau bildeten ſich ergänzende Häupter und bedurften deshalb keiner geſonderten Räume. Gerade hierin unterſcheidet

ſich wie das bürgerliche Leben ſo auch das Haus Italiens von dem des benachbarten Hellas; in ein neues Stadium trat die Entwicklung des Wohnhauſes wiederum nach der Unterwerfung der von der helleniſtiſchen Kultur beherrſchten Länder und des nunmehr erfolgenden Anſchluſſes des helleniſchen Periſtyls an das altitaliſche Haus.

Fig. 86.

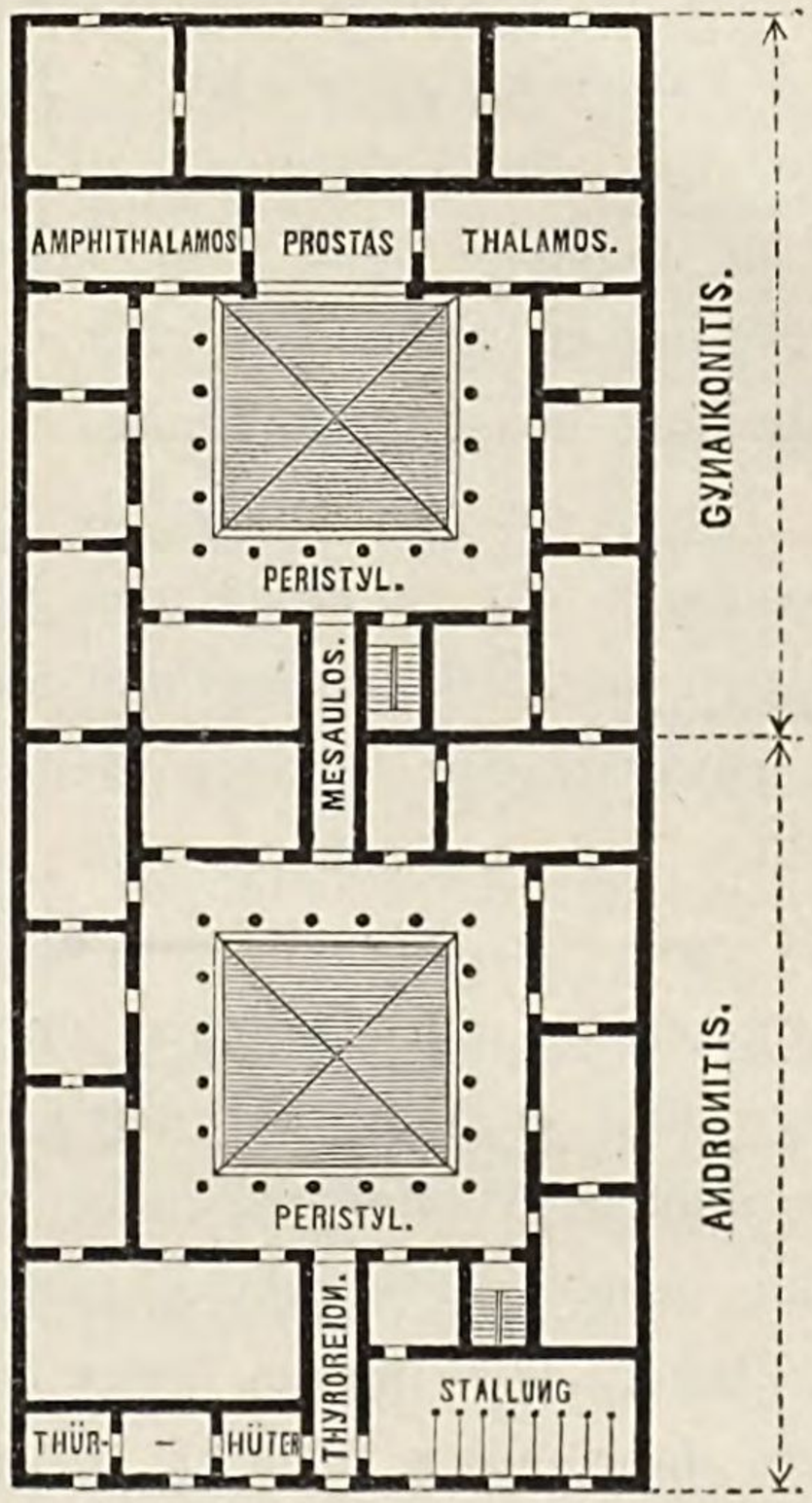


Schema eines altitalischen Wohnhauses.

Wie ſchon oben bemerkt wurde, muſs das helleniſche Wohnhaus in den Städten ſehr beſcheidener Art geweſen ſein. Es hing dieſes zuſammen mit dem Ueberwiegen des öffentlichen Lebens gegenüber dem privaten, mit der geringeren Stellung des Weibes und der Kindererziehung. Wie das helleniſche Haus klaſſiſcher Zeit eingerichtet war, iſt nicht feſtzuſtellen; Xenophon ſchildert es als aus Fachwerk und Lehmziegeln hergeſtellt; nur das Fundament beſtand aus Bruchſteinen und das Dach war mit Ziegeln gedeckt. Der Aëtos, der Giebel, war, ſeitdem die Strohdächer in den Städten ihrer Gefährlichkeit wegen abgeſchafft waren, ausſchlieſsliches Eigenthum des Tempels. Wohnhäuſer von bequemerer und eleganterer Einrichtung ſcheint es aber ſchon früh auf dem Lande gegeben zu haben, da nach Thukydides eine Menge von Athenern den Aufenthalt daſelbſt dem in der Stadt vorzog; beſtätigt wird dieſes durch Iſokrates. Erſt die helleniſtiſche Zeit legte Städte gröſseren Umfanges an, in denen, wie wir geſehen, die Natur in den Kreis des groſsartigen architektoniſchen Schaffens mit hineingezogen wurde. Eben dieſer Zeit

entſtammt zweifellos auch das helleniſche Wohnhaus in der Form, wie Vitruv es ſchildert. Nur hat dieſer die Lage der von einander geſonderten Männer- und Frauenwohnung vertauſcht. Nach dieſem Bericht[1]) erhalten wir das folgende Schema für das helleniſtiſche Wohnhaus, welches ſelbſtverſtändlich in der Wirklichkeit durch örtliche und perſönliche Verhältniſſe die mannigfachſten Modifikationen zu erleiden hatte.

Fig. 87.



SCHEMA EINES HELLENISTISCHEN WOHNHAUSES NACH VITRUV.

Hinter der Eingangsthür befindet ſich ein nicht ſehr breiter Flur, zu deſſen Seiten die Pferdeſtälle und die Gemächer der Thürhüter ſind. Eine hintere Thür im Flur (Thyroreion) führt in den erſten Hof (Periſtyl), der an vier Seiten von Säulen umgeben iſt, geſchmückte Eingangsthüren, an den Wänden Verputz und Deckenfelder mit Schnitzwerk hat. Iſt in dieſem Säulenhofe ein höherer Säulengang, ſo wird er der rhodiſche genannt. An die Säulengänge ſchlieſsen ſich nach Norden zu kyzikeniſche Säle und Gemäldeſäle an, nach Oſten Bücherſäle, nach Weſten Sprechſäle und nach Süden quadratiſche Säle von der Gröſse, daſs bei vier Tafeln für Bedienung und Spiele noch Platz iſt. Dieſer Säulenhof iſt die Andronitis, die Männerwohnung. Mit

---

[1]) Vitruv VI, 7.

ihr ſind an den Seiten noch Wohnungen für die Fremden verbunden.

Hinter dieſem Hofe liegt die Frauenwohnung, durch Gänge (Meſauloi) mit jenem verbunden. Dieſe beſteht aus einem an drei Seiten mit Säulen umgebenen Hof; auf der vierten Seite öffnet ſich ein rechteckiger Raum zwiſchen zwei Anten, der Proſtas oder Paraſtas genannt wird. Ihm zur Seite liegen zwei Schlafgemächer, der Thalamos und Amphithalamos. An den übrigen Seiten befinden ſich dem Haushalt dienende Gemächer, wie Speiſezimmer, Schlafgemächer und Geſindeſtuben. Dieſe Frauenabtheilung heiſst Gynaikonitis.

Durch die Verbindung des Säulenhofes mit dem bürgerlichen Wohnhaus war ein bequemes Mittel gegeben, Gärten und Parkanlagen in die Kompoſition hineinzuziehen, um die Häuſeranlagen zu erweitern und ſo allen Bedürfniſſen, insbeſondere denen des Lichtes und der Luft, gerecht zu werden. Das war der Grund, daſs auch die Römer ſich dieſes fremden oder doch bis zur Unterwerfung der Hellenen ungebräuchlichen Motives bemächtigten und es dem bei ihnen üblichen Atriumsbau zugeſellten. Der italiſche Wohnhausbau trat hiermit in die letzte und höchſte Phaſe ſeiner Entwicklung, er entwickelte ſich zugleich zum Palaſtbau. Der Beginn dieſer Neubildung fällt in Pompeji in das dritte Jahrhundert v. Chr. Aus den »engen« und »dunkeln« Häuſern werden jetzt freundliche, lichtreiche Wohnungen, die allen Bedürfniſſen des verfeinerten Lebens genügten. Die hiermit verbundene Ausdehnung der einzelnen Häuſerkomplexe war in den Städten nur dadurch möglich, daſs die Plätze mehrerer alter Häuſer zu einem einzigen vereinigt wurden. Dieſes alſo gewonnene, gewöhnlich unregelmäſsige Territorium gab Veranlaſſung zu den mannigfachſten Variationen in der Kompoſition auf Grund des vorhandenen Schemas. Wir können an dieſen Häuſern jetzt drei Theile unterſcheiden: den vorderen Theil mit der Straſsenfront, welcher zwiſchen den in das Haus hineingezogenen und meiſtens vermietheten Läden und Werkſtätten (Tabernen) den Eingang

hatte; den mittleren Theil, das alte Atrium, den hinteren Theil, das Periſtyl mit dem Hortus, dem Garten. An Stelle der Lichtſpalten werden jetzt gröfsere, durch Läden und Gitter verſchliefsbare Fenſter angelegt, ſelbſt für die Oberſtöcke der Vorderſeite, das Atrium wird an der Rückſeite durchbrochen, ſo dafs durch das Tablinum eine neue Lichtquelle geſchaffen wird; auch wird wohl das Impluvium dadurch erweitert, dafs man die Dachbalken auf Säulen legt. Ferner wird das Obergeſchofs auf die hinteren Räume ausgedehnt. Das Atrium verliert ſeine Bedeutung als gemeinſames Arbeitszimmer und für die einzelnen Thätigkeiten werden in dem erweiterten Hauſe beſondere Räume geſchaffen. Die Räume um das Atrium dienen der Oeffentlichkeit, die herrſchaftlichen Privatgemächer werden in das Periſtyl oder den Hortus verlegt, Speiſeſäle werden angelegt, die Küchen und Aborte an einem Orte untergebracht, wo ſie das verfeinerte Gefühl nicht verletzen können. Alle dieſe Veränderungen ſind an den Häuſern Pompeji's zu erkennen. Wir wollen hier zunächſt das Schema eines mittelgroſsen Hauſes, alsdann eines der einfacheren und eines der reicheren palaſtartigen zur Verdeutlichung herbeiziehen.

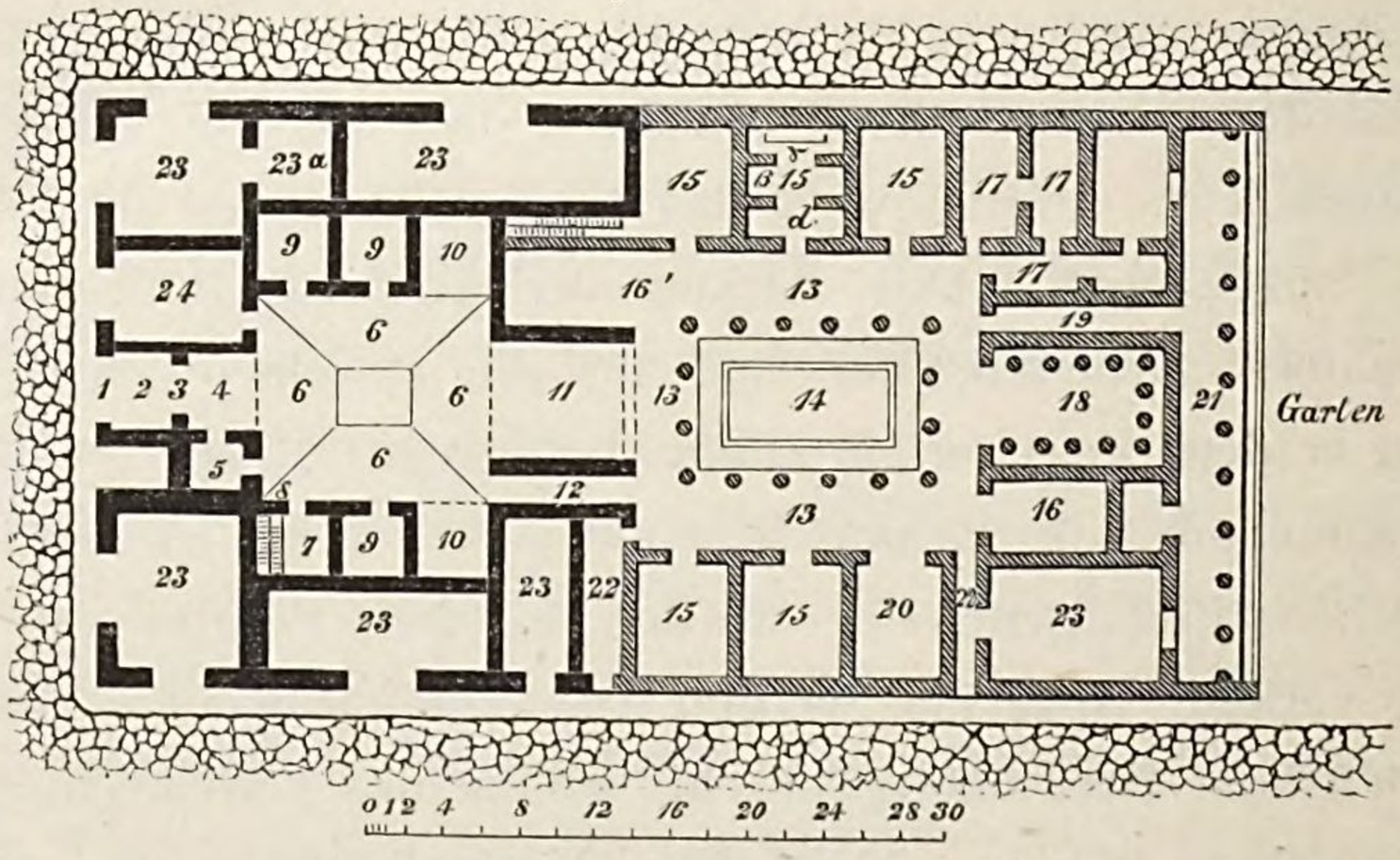
Das untenſtehende, von Overbeck[1]) zuſammengeſtellte Schema eines italiſchen Wohnhauſes der letzten Periode enthält ſämmtliche Räume von Bedeutung. Wir treten bei 1 in daſſelbe hinein und ſetzen auf der Axe des Gebäudes unſern Weg fort. Das Vestibulum, der Raum zwiſchen der im Innern gelegenen Hausthür 3 und der Straſse, iſt bald tiefer, bald ſchrumpft es, insbeſondere bei kleineren Häuſern, ganz zuſammen. In Paläſten wird es ſo groſs, dafs Statuen, Viergeſpanne u. dgl. zwiſchen Säulenhallen Platz fanden. Es liegt entweder in gleicher Höhe mit der Straſse oder erhebt ſich um eine oder zwei Stufen bei 1. Pilaſter und auch wohl Säulen ſchmückten hier die Oeffnung, und zuweilen breitete ſich auf dem Platze vor ihr eine ſog. Area aus,

---

1) Overbeck a. a. O. Bd. I. S. 236.

welche mit Säulenhallen umgeben oder mit Bäumen und Gebüſch bepflanzt wurde. Von dem Veſtibulum gelangt man durch die gewöhnlich zweiflügelige Thür, die zwiſchen Anten, welche mit hölzernen oder Bronzeſchalen geſchmückt ſind, in einer im Sturz

Fig. 88.



Schema eines italischen (pompejanischen) Wohnhauses.

und der Schwelle befindlichen Kapfel mit Zapfen drehbar iſt, in den inneren Hausflur, das Oſtium 4. Auf der Schwelle begrüſste ein in Moſaik hergeſtelltes »Salve« den Eintretenden. Neben dem Gemach 5 für den Oſtiarius, den Thürwächter, war oft ein Hund angekettet, auf den ein gleichfalls in Moſaik im Fuſsboden hergeſtelltes »Cave canem«, »Hüte dich vor dem Hund«, den Eintretenden aufmerkſam machte. Dieſer Hund wurde auch wohl nur gemalt oder in Moſaik hergeſtellt. Von dem wegen des Waſſerabfluſſes nach der Straſse etwas anſteigenden Oſtium gelangt man in das Atrium 6, den urſprünglichen Hauptbeſtandtheil des italiſchen Hauses. Rechts befindet ſich hier bei 7 das Zimmer für den Wächter des Atriums und bei 8 die Treppe für das obere Geſchoſs. Die mit 9 bezeichneten Gemächer ſind Schlafzimmer für Gäſte, Sklavenzimmer, Vorrathskammern oder dergl. In dem Atrium muſsten die Klienten auf den Zutritt zum Herrn des Hauſes warten. Bei 10 befinden ſich die Alae, jene Räume, in denen in alter Zeit die Masken der Vorfahren auf-

bewahrt wurden. An Stelle des Bettes nimmt ein gröſserer Raum den hinteren Theil ein, es iſt dieſes das Tablinum. Es iſt meiſtens nur durch einen Vorhang oder eine Brüſtung, ſeltener durch eine Mauer nach hinten und vorn abgeſchloſſen, ohne aber als Durchgang zu dienen. Zu dieſem Zwecke wurden vielmehr zu ſeinen Seiten ein oder zwei Gänge (fauces) 12 angebracht. Durch diese gelangt man in das Periſtyl 13, welches von Säulenhallen umgeben, in der Mitte als Garten mit Piscina, Blumenbeeten und dergl. eingerichtet war. Hier befanden ſich die Gemächer des Herrn und der Familienmitglieder; hierhin alſo hatte ſich ein groſser Theil jenes Lebens zurückgezogen, welches früher das Atrium bedingte — freilich in durchaus verfeinerter Form. Mit 15 ſind die Schlafzimmer (cubicula) bezeichnet, welche zuweilen dreitheilig waren, α für die Zofe, β als Ankleidezimmer und γ als Alkoven mit dem Lager enthielten. Mit 16 ſind die Triclinia, die Speiſezimmer, bezeichnet. Ihren Namen erhielten dieſe Räume davon, weil ſie gewöhnlich drei Speiſeſophas für je drei Perſonen enthielten; an der vierten Seite der Tafel fand die Bedienung durch die Dienerſchaft ſtatt. Gröſsere Häuſer hatten noch eine gröſsere Anzahl dieſer Gemächer. Das Sommertriclinium 16' unterſchied ſich dadurch vom Wintertriclinium 16, daſs erſteres an wenig ſonniger Stelle angebracht und nach dem Garten des Peristyls zu weit geöffnet war. Bei 17 iſt die Küche nebſt Vorrathskammer angebracht; 18 bezeichnet einen gröſseren Saal (οἶκος, oecus), der zwei Triclinien in ſich aufnehmen konnte. Nach Vitruv gab es vier Arten ſolcher Säle: ſolche mit bloſs 4 Säulen, korinthiſche mit doppelten Säulenreihen und die bereits oben erwähnten ägyptiſchen Säle; ſeltener in Italien im Gebrauch waren die nach Norden auf den Garten ſich öffnenden und nur für den Sommer beſtimmten kyzikeniſchen Oeci. Die Exedrae 20 waren wenig geſchloſſene Zimmer für Unterhaltungen. Hatte das Haus auſser dem Peristyl noch einen Hintergarten, ſo führte ein Durchgang 19 oft zunächſt zu einer Säulenhalle 21, ſo daſs nach dieser Seite das Haus den im Garten Befindlichen ſich frei erſchloſs.

In dem oberen Geſchoſs dieſer Häuſer befanden ſich die Cenacula genannten Räume für Sklaven, Arbeitszimmer (ergastula) u. dergl. Befand ſich das Haus, wie hier angenommen iſt, an den Straſsen, ſo waren Läden und Werkſtätten angebracht (23 und 24). Nur wenn der Beſitzer des Hauſes ſelbſt einen ſolchen Raum für ſich benutzte, war dieſer mit dem Atrium verbunden. Im Uebrigen war für die Miether ein Hinterzimmer oder im erſten Stock, zuweilen mit Anbringung von vorſpringenden, auf Balken ruhenden Erkern, ein dürftiger Wohnraum eingerichtet. Auſser dem Haupteingang hatten ſolche Häuſer, wenn ſie von Straſsen umgeben waren, auch noch beſondere Eingänge für die Wirthſchaftsräume. Hier iſt ein ſolcher bei 22 angenommen.

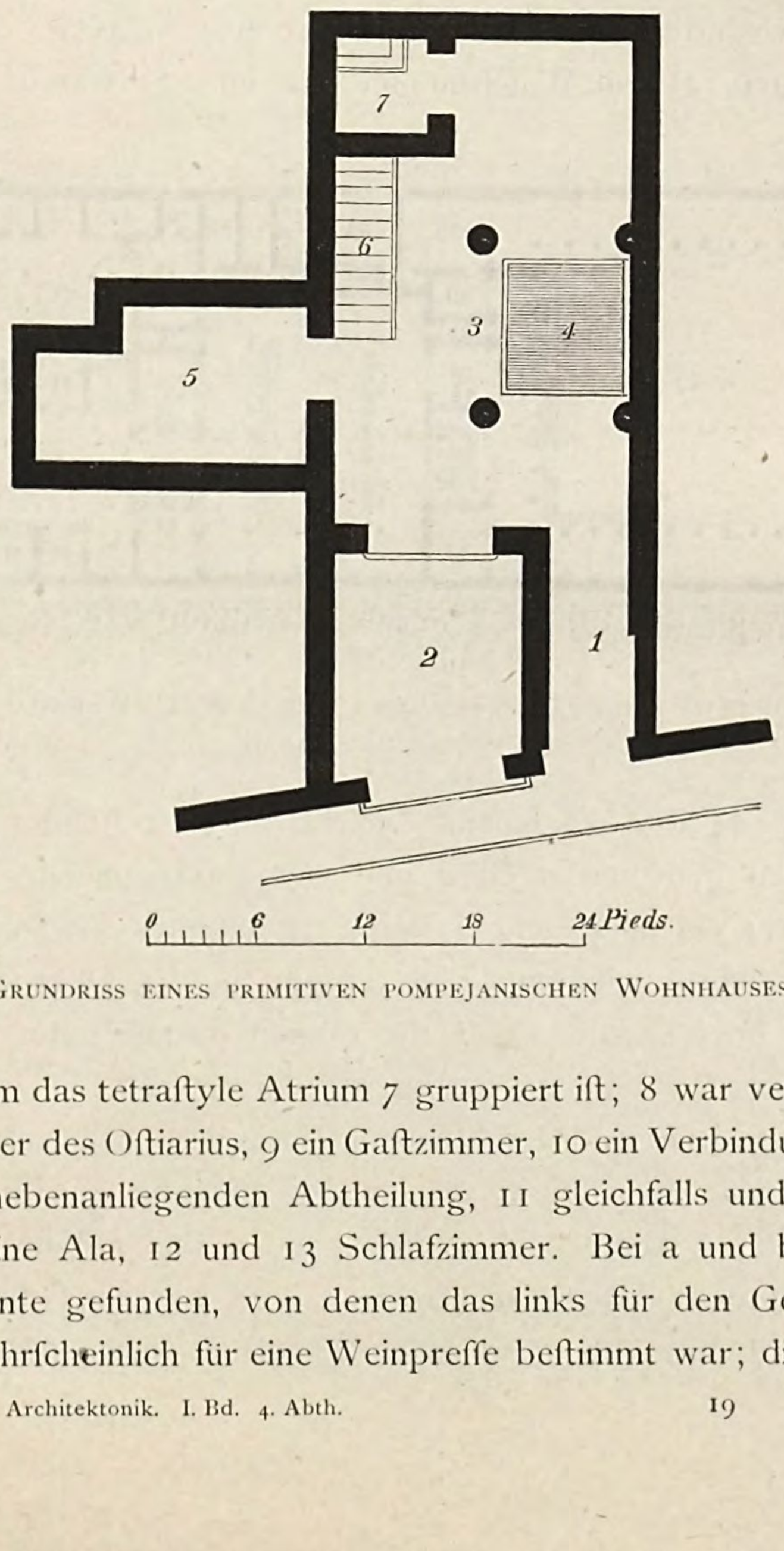
Selbſtverſtändlich genügten dieſe Räume gröſseren Anſprüchen nicht. Andere einen umfangreichen Komplex einnehmende Häuſer hatten noch beſondere Bibliothek- und Gemäldezimmer, Badeanſtalten in ähnlicher Einrichtung, wie wir ſie kennen gelernt haben, wenn auch kleiner, Räume für die Spiele u. dergl. Unterkellert ſind die Räume in Pompeji jedoch nur ſelten.

Fig. 89 iſt der Grundriſs eines Hauſes der primitivſten Einrichtung in Pompeji. Es iſt dieſes deshalb von Wichtigkeit für uns, da es das Atrium zwar in ſehr ſchlichter Geſtalt, aber doch durch Säulen geſtützt zeigt. Der Raum 1 bildet den Flur, das Veſtibulum, 2 iſt eine Taberne, 5 ein aus der Mitte des Hauptareals hervortretendes Zimmer, 7 die Küche, 6 die zu dem Obergeſchoſs führende Treppe, 3 das Atrium mit dem Compluvium 4. Alae, Tablinum und die das Atrium umgebenden Gemächer vermiſſen wir. Das Gebäude gehörte offenbar einer ärmeren Familie an, und was ſollte dieſe wohl mit einem Ahnenſaal, mit einem vielleicht zum Empfang von Gäſten beſtimmten Tablinum? Dennoch iſt das in den gröſseren Gebäuden vorherrſchende Prinzip der Gruppierung der Räume auch hier zu erkennen.

Daſs und wie das Prinzip des Hofbaues zu einer Kompoſition mehrerer zu verſchiedenen Zwecken beſtimmten Abtheilungen verwendet werden konnte, lehrt die Casa del Fauno oder del

gran Musaico in Pompeji, deren Grundriſs wir hier mittheilen. Wir erkennen hier auf den erſten Blick vier um Höfe bez. um einen Garten gruppierte, zuſammenhängende Abtheilungen. Die Räume 1, 2, 3 und 4 waren Läden, von denen drei durch eine Thür mit dem inneren Hauſe verbunden waren. Zu dem Laden 1 gehörte das Hinterzimmer 5. Der Eingang 6 führte zur kleinern Abtheilung,

Fig. 89.

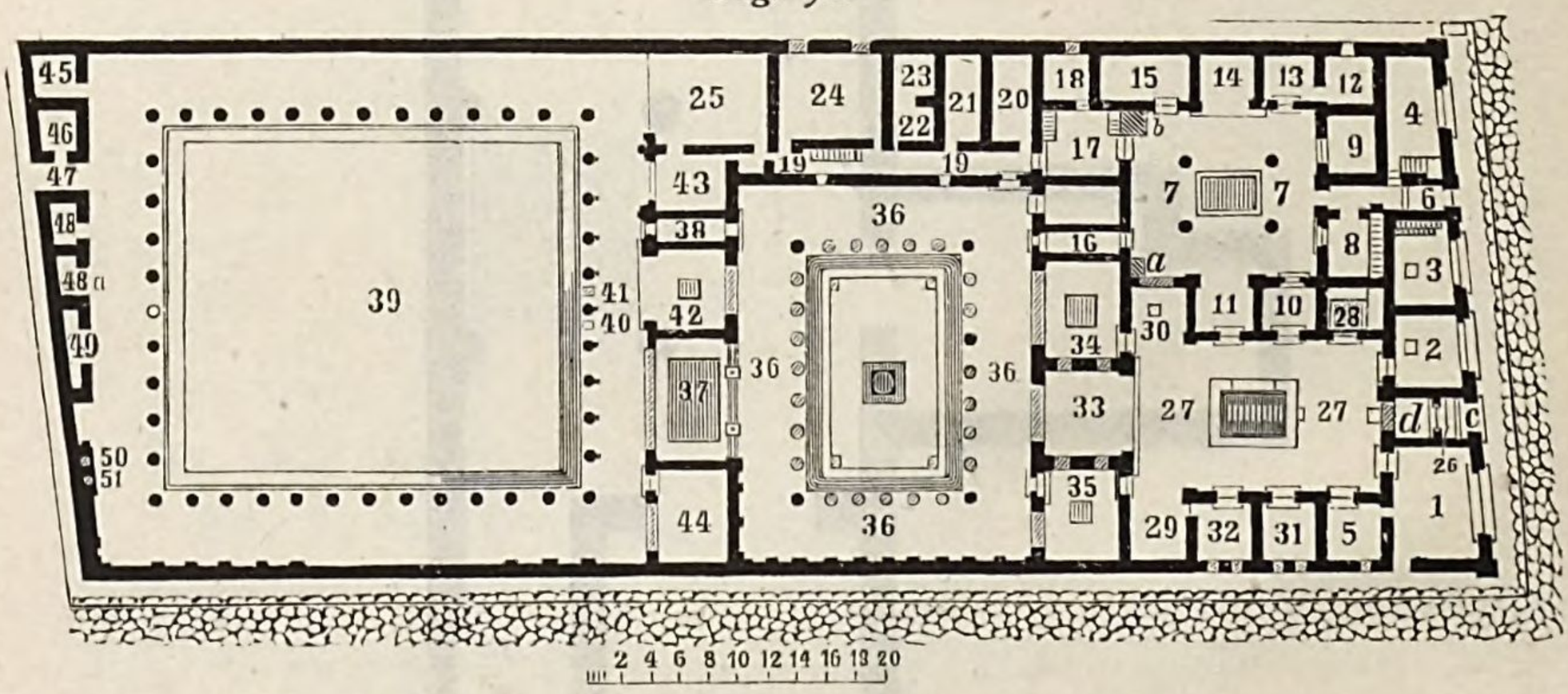


Grundriss eines primitiven pompejanischen Wohnhauses.

welche um das tetraſtyle Atrium 7 gruppiert iſt; 8 war vermuthlich das Zimmer des Oſtiarius, 9 ein Gaſtzimmer, 10 ein Verbindungsraum mit der nebenanliegenden Abtheilung, 11 gleichfalls und zugleich wie 14 eine Ala, 12 und 13 Schlafzimmer. Bei a und b wurden Fundamente gefunden, von denen das links für den Geldkaſten, rechts wahrſcheinlich für eine Weinpreſſe beſtimmt war; die Flüſſig-

keit lief durch eine Oeffnung in das Gemach 15. Der Beſitzer des Hauſes war, wie auch aus Amphoren, die im Garten gefunden wurden, zu ſchlieſsen iſt, wahrſcheinlich ein Weinhändler und die um den Hof 7 gruppierte Abtheilung enthielt die Wirthſchaftsräume. 16 war ein Verbindungsflur (fauces), 17 wiederum ein Durchgangsraum mit Treppen, die in das Obergeſchoſs führten; aus ihm konnte man durch den langen Corridor 19 direkt in die vierte Abtheilung des Hauſes, den Garten, gelangen. Der Raum 18 war wiederum ein Schlafzimmer, 20 war Sklaven- oder Vorrathszimmer, 21 ein Waſchzimmer, 22 und 23 waren Vorraths-

Fig. 90.



Grundriss eines palaſtartigen pompejanischen Wohnhauses (der Casa del Fauno).

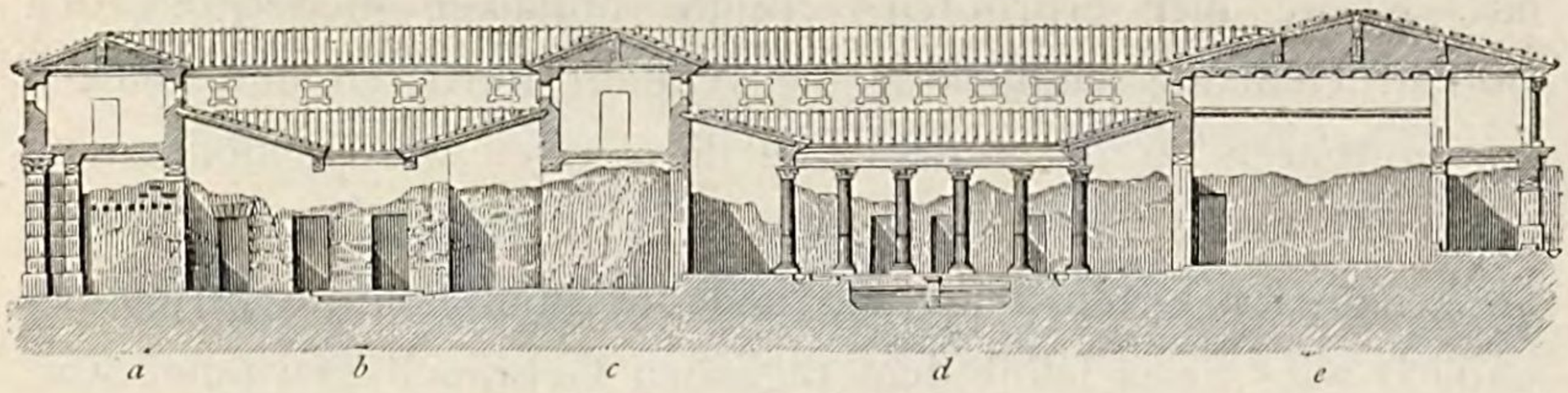
kammern, 24 war die Küche, welche durch 2 Fenſter Licht erhielt, einen gemauerten Herd und eine Lararienniſche hatte, 25 endlich war ein nach dem Garten zu geöffnetes Triclinium. Aus dem Flur führte wiederum eine Treppe in das Obergeſchoſs — wohl ein Beweis dafür, daſs die oberen Räume unter ſich nicht die bequeme Verbindung hatten wie die unteren.

Die gröſsere Vorderabtheilung gruppiert ſich um das tuskiſche Atrium 27. 26 iſt der direkte Eingang zu ihr von der Straſse aus, *c* daſelbſt das Veſtibulum, *d* das Oſtium; letzteres ſtieg nach dem Atrium zu etwas an. 28 war ein Schlafgemach mit einem Fenſter über der Thür, 29 und 30 waren Alae, 31 und

32 wiederum Schlafgemächer mit kleinen Fenſtern, 33 das Tablinum, welches durch das in ihm gefundene Moſaikgemälde, die Alexanderſchlacht, berühmt geworden iſt. 34 iſt das Triclinium; die Beſtimmung von 35 iſt ungewiſs; das Periſtyl 36 bildet die dritte Abtheilung; der Raum 37, durch zwei Säulen nach dem Periſtyl zu geöffnet, iſt eine Exedra, 38 ein Durchgang in den Garten 39, 42 ein Oecus, 44 ein Saal mit zwei Fenſtern nach dem Periſtyl, die Beſtimmung von 43 iſt ungewiſs, 40 und 41 in dem mit einer Säulenhalle umgebenen Garten ſind Puteale; 45 und 46 an der Wand des Hinterhauſes waren Sklavenzimmer, 47 ein Ausgang, 48 *a* ein Sacellum, 48 und 49 Zimmer zu ſeinen Seiten, 50 und 51 endlich Lararia.

Zur Verdeutlichung des Aufbaues fügen wir noch einen Durchſchnitt von dem als normal zu betrachtenden Hauſe des Panſa bei (Fig. 91): Ueber *a* befindet ſich das Veſtibulum, über *b* das tuskiſche Atrium, über *c* das Tablinum, über *d* das Periſtyl, über *e* der Oecus.

Fig. 91.



Das Haus des Pansa zu Pompeji.

Ueberblicken wir nunmehr dieſe Räume als Geſammtanlage, ſo iſt nicht zu leugnen, dafs ſie, insbeſondere im Verhältniſs zu unſern modernen Wohnhäuſern, der architektoniſchen Geſchloſſenheit entbehren, dafs ſie mehr nach praktiſchem Zwecke kombiniert, als nach äſthetiſchem komponiert ſind, eine Haupturſache, weshalb für den Aufsenbau, die Façade, faſt nichts geſchah und geſchehen konnte. Allein wir haben zu berückſichtigen, dafs die Alten bei ihrem im Laufe der Zeit ſich ſteigernden Verlangen

nach Licht und Luft die Anwendung des Glaſes zu baulichen Zwecken in gröſserem Umfange nicht versuchten und daſs ſie deshalb zu dieſem Mittel der Hofarchitektur ihre Zuflucht nehmen muſsten. So zogen ſie die Natur ſelbſt in das eigentliche Bauwerk hinein, und die Wohnräume bedurften, zumal da ſie bei dem milderen Klima des Südens zu ſtändigem Aufenthalte nicht dienten, wie bei uns, noch nicht der bei uns üblichen Gröſse. Die halb im Freien, halb im künſtlich errichteten Baue befindlichen Räume aber, ſeien es nun die Triclinien, ſeien es die Atrien und die Periſtyle mit ihren Waſſeranlagen, ſeien es die künſtlich gepflegten Gärten mit all ihrem der Natur und Kunſt entlehnten Schmuck, waren ſchon an ſich von höchſtem, maleriſchem Reiz, ſo daſs der vom Glück Begünſtigte nicht nur in allen Anſprüchen an ein bequemes und den Bedürfniſſen genügendes Leben befriedigt wurde, ſondern auch innerhalb der Wände ſeines Heimes ſich hoher Schönheiten erfreuen durfte, und dieſes um ſo mehr, da nicht bloſs die Verbindung von Architektur und Natur ſie hervorbrachten, ſondern auch die Plaſtik und Malerei erſt recht ihre Kräfte hier erprobten. Bunte Moſaiken bedeckten den Boden, Gemälde ſchmückten die Wände, Portieren und Decken aus koſtbaren Stoffen verſchloſſen die Thüren wie Dachöffnungen und Säulenhallen je nach Bedürfniſs, plaſtiſche Bildwerke waren an geeigneten Orten aufgeſtellt und die Kunſtinduſtrie verſchönte endlich alles, was ſelbſt dem täglichen Gebrauch gewidmet war. Ohne dieſen bald mehr ernſten, bald mehr heiteren Schmuck iſt kein beſſeres Wohnhaus der letzten republikaniſchen und caeſariſchen Zeit zu denken; er charakteriſiert es wie Hautfarbe, Tracht und Schmuck die einzelnen Völker und Stämme.

Die Betrachtung der Ausſtattung der Räume in den römiſchen Wohnhäuſern gehört einem andern Gebiet als dem der Architektonik an. Wir können ihr deshalb, von wie hohem Intereſſe ſie an und für ſich auch iſt, nur wenige Zeilen widmen, zumal da hier der wechſelnde Geſchmack der Zeit mehr als in den Architekturtheilen ſelbſt maſsgebend ſein muſste.

Wohl zu keiner Zeit haben Mofaik und Wandmalerei ausgedehntere Anwendung im Privathaufe gefunden, als gegen das Ende der römifchen Republik und zur Zeit der Caefaren. Wie wir fchon oben angedeutet haben, waren beide weder technifch noch künftlerifch römifche Erfindung, fondern ihre Ausbildung fällt in die helleniftifche Zeit. »Der klaffifche Schönheitsfinn«, fagt Helbig[1]), »mufste nothwendig darauf ausgehen, die verfchiedenen Stücke (der Tafelbilder) in einer Weife anzuordnen, welche den Zufammenhang derfelben unter einander und mit der umgebenden Architektur vermittelte. So kam ganz naturgemäfs die Dekoration zur Ausbildung, welche die Wände in Felder theilt und Tafelbilder zu den Mittelpunkten macht.« An Stelle der koftbaren Tafelbilder kamen allmählich Freskomalereien zur Anwendung, welche Stoffe und Kompofitionen jedoch den Tafelbildern entlehnten. Die Dekorationsweife der römifchen Wohnhäufer und Paläfte beruht auf diefem Prinzip der Eintheilung in Felder, deren Mittelpunkte Bilder find. Selbft auf die flachen und gewölbten Decken erftreckt fich diese Dekorationsweife, wie fchon erwähnt ift.

Neuere eingehende Unterfuchungen über die Wanddekorationen Pompeji's mit Berückfichtigung des Alters der Gebäude haben vier zeitlich aufeinander folgende Arten erkennen laffen, die man nach ihrem eigenthümlichen Wefen als Inkruftations-, als Architektur-, als ornamentalen und verfallenden Stil bezeichnet hat.[2]) Der dem erften Stil zu Grunde liegende dekorative Gedanke ift der einer polychromen Imitation des Quaderbaues und der Marmorinkruftation in plaftifcher Stuckarbeit. Dabei wird jedoch die übliche Eintheilung der Wand in Sockel, grofses Rechteck, kleineres liegendes Rechteck und Gefims (gewöhnlich Zahnfchnittgefims) feftgehalten und nur der mittlere Theil mit

---

[1]) Helbig a. a. O. S. 130.

[2]) Mau, Gefchichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji. Berlin 1882. Näheres über das Dekorationswefen bei den Römern bei Semper a. a. O. Bd. I. S. 276 etc. und S. 479 etc., Helbig a. a. O. und Vitruv, VII, 5.

jener eigenthümlichen Dekoration bedacht. Der Sockel erſcheint in der Regel als glatte und meiſtens gelbe Fläche; ein vorſpringendes, gewöhnlich violettes Band trennt ihn von der eigentlichen Dekorationsfläche. Erſt ſpäter wird es Regel, daſs der Sockel dunkel gehalten iſt. War die Wand durch eine Thür durchbrochen, ſo umzog dieſe ein Stuckrahmen, gegen welchen die in Stuck imitierten Marmorplatten ſtieſsen, während das Zahnſchnittgeſims mit den einzelnen Theilen in der Richtung ſeines Profils kurz vorher abbrach. Der Rand der inkruſtierenden Steine oder Platten war oft anders gefärbt, als die inneren Flächen. Neben dem Fugenſchnitt kommt noch das Entgegengeſetzte, nämlich ein vorſpringender Rand vor, endlich auch eine Umrahmung durch Ornamente, wie durch den Mäander und verwandte Formen. Später erhielten die Marmorquadern auch polychrome Darſtellungen. Die Marmorierung der imitierten Steinflächen erfolgte vorzugsweise in den Farben Violett, Gelb und Grün, dann auch in Roth nebſt Schwarz und Weiſs. Andere Variationen in der Darſtellung waren ſelbſtverſtändlich nicht ausgeſchloſſen. [1])

Der zweite Stil, der Architekturſtil, unterſcheidet ſich zunächſt von dem erſten durch ſeine glatte Fläche, auf der ſowohl der Sockel mit ſeinen Einzeltheilen, wie die mit der Wand ſcheinbar verbundenen Pilaſter und die vortretenden Säulen, endlich ganze Architekturſtücke, bald mehr und bald minder frei und phantaſtiſch, mit Farbe in verſchiedener Beleuchtung perſpektiviſch dargeſtellt ſind. Die einzelnen Theile ſtehen im Verhältniſs zum Ganzen und die Ornamente in Beziehung zu dem Gliede, welches ſie ſchmücken. Durch dieſe perſpektiviſchen Malereien vertiefte ſich für den im Innern Weilenden der an und für ſich meiſtens enge Raum ſcheinbar und das innerhalb des Architekturrahmens vorhandene Bild war dem Auge in die Ferne gerückt. Es iſt auch leicht zu errathen, welche künſtleriſche Abſicht dieſe Malereien

---

[1]) Vergl. Mau a. a. O. S. 109 etc.

hervorgerufen hatte: ſie ſollten da einen Erſatz gewähren, wo die Natur nicht unmittelbar ihre Reize den Augen darbot, und die bedrückende Enge durch den Schein der Kunſt in eine freie Umgebung umwandeln. Dazu ſtimmt denn auch der leichte Charakter dieſer Architekturen, der ſatte, freudige Ton der Farben, dazu ſtimmen die Gegenſtände der Bilder — und alles insgeſammt ſtimmt zu der Bauweiſe des Hauſes mit ſeinen freundlichen Höfen und Gärten, mögen ſie oft auch noch ſo klein geweſen ſein. Die Farben des zweiten Stils ſind im Weſentlichen die des erſten, nur tritt durch die verſchiedenen Lichtſtufen, in denen ſie aufgetragen wurden, ein reicherer Wechſel ein.

Der dritte Stil, der ornamentale Stil, löſt ſich von jedem architektoniſchen Geſetz los. Die Flächen ſind zwar getheilt, aber mit den mannigfachſten, nur für ſich beſtehenden Ornamenten erfüllt. Hier war der Phantaſie keine andere Grenze gezogen als »die der Linienſchönheit und der Farbenſtimmung« und zwar wunderbare, aber harmoniſch geſtimmte Kompoſitionen architektoniſchen, plaſtiſchen und maleriſchen Inhaltes erfüllen die Flächen.

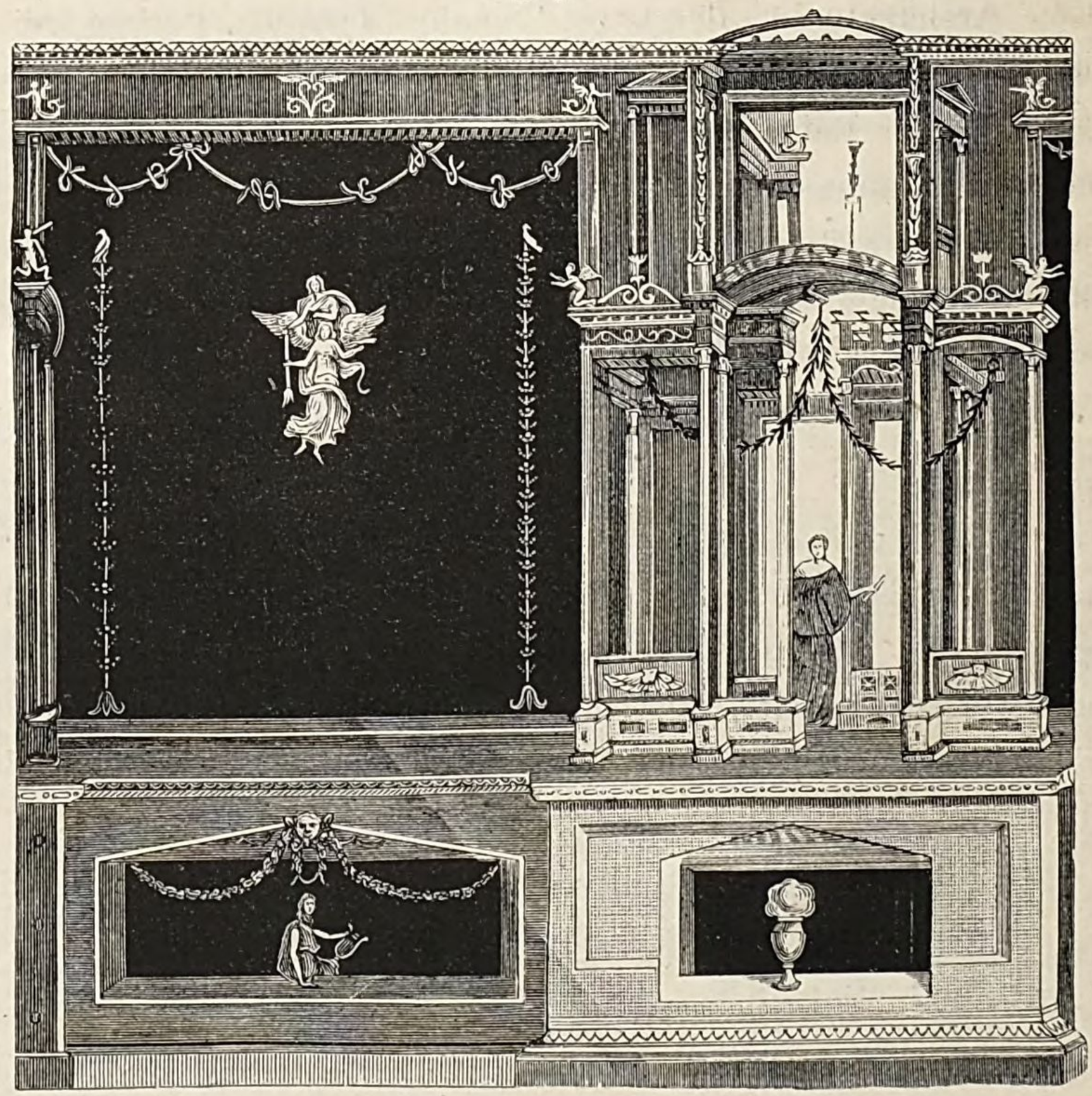
Der Farbenreichthum des dritten Stiles iſt gröſser als der des erſten und es tritt insbeſondere innerhalb derſelben Wandflächen und Wandtheile ein mannigfaltigerer Wechſel, ſelbſt in den Grundfarben, hervor.

Der vierte Stil endlich iſt der des Verfalls; er unterſcheidet ſich von den vorhergehenden durch glühendes Kolorit und ſtarke Kontraſte der Farben und hat die Schönheit des dritten Stiles in den Linien- und Farbenſtimmungen eingebüſst. Dieſer Stil iſt am meiſten publiziert und insbeſondere auch durch das ſchon oft erwähnte Zahn'ſche Werk allgemein bekannt geworden.

Dieſe vier Perioden der dekorativen Wandmalerei erſtrecken ſich auf die Zeit des zweiten Jahrhunderts v. Chr. bis gegen Ende des erſten n. Chr. Die hier mitgetheilte Probe pompejaniſcher

Wandmalerei gehört dem zweiten Stil an.[1]) Vergleiche mit den in Rom aufgefundenen Malereien haben die allgemeine Richtigkeit der von Mau gefundenen Epochen bestätigt.

Fig. 92.



Wanddekoration aus Pompeji.

Auch die Technik der Mosaikmalerei und ein grosser Theil ihrer in Pompeji vorkommenden Motive entstammt der hellenistischen Zeit. Sie fand die reichlichste Anwendung in den Häusern Pompeji's, von dem Vestibulum mit seinem Hunde und dem »Cave canem«

---

[1]) Mögen auch die in dem Mau'schen Werke niedergelegten und überraschenden Resultate vielleicht Modifikationen erleiden, so werden sie doch die Basis der ferneren Untersuchung über die römische Wandmalerei bilden müssen.

an bis zum Oecus, und wenn nicht die Thatfache ihrer Herkunft dokumentiert wäre, könnte man verfucht fein, aus den Fufsböden diefer Stadt ihre Gefchichte herauszulefen. Sehen wir uns um, fo find dort weifse Steinchen in Linien und mathematifchen Figuren in den rothgefärbten Stuck gelegt, fo find hier Flächen aus weifsen Steinen mit fchwarzen Liniengebilden oder umgekehrt in den mannigfaltigften Muftern durchzogen, fo treten an andern Orten nach und nach auch andersfarbige Steine auf, bis der Steinteppich in buntefter Farbenpracht ftrahlt und endlich fogar ein fo bedeutendes Kunftwerk wie das der Alexanderfchlacht entfteht. Das Letztere ift offenbar zum mindeften einem alexandrinifchen Gemälde nachgeahmt. Unfere Abbildung einer Mofaikfchwelle, die gleichfalls in der Casa del Fauno gefunden wurde,

Fig. 93.

Mosaikschwelle.

kann wegen des Mangels der Farben nur einen fchwachen Begriff von der Pracht derartiger Kunftwerke geben.

Die kühnen und feften Brücken und Wegebauten fowie die Stadtmauern der Römer, welche zum Theil den Stürmen der Zeit haben Widerftand leiften können, feien hier blofs erwähnt. Ihre Betrachtung fällt, auch abgefehen davon, dafs fie prinzipiell Neues für die Formenlehre nicht bieten, aus dem Rahmen unferer Betrachtung heraus. —

Die Bauweife in Pompeji giebt uns ein getreues Bild der römifchen Bauweife überhaupt. Sie enthält alle Elemente, welche im Villenbau und fogar im Palaftbau der römifchen Kaifer in ähnlicher Anordnung wiederkehren. Nur über die fogenannten Insulae in den gröfseren Städten, die mehrftöckigen Mieths-

kaſernen, welche nach einer Beſtimmung des Auguſtus eine Höhe von 70 Fuſs, nach einer ſpäteren von 60 Fuſs nicht überſchreiten durften, iſt uns wenig bekannt; für uns genügt zu wiſſen, daſs ſie möglichſt ſchlecht und feuergefährlich gebaut waren, ſo daſs wir ſelbſt an den Komfort, den unſere modernen Miethshäuſer darbieten, nicht denken dürfen. Groſse Brände waren in Rom nicht ſelten und die leiterartigen Treppen mochten wenig genug zur etwaigen Rettung der Bewohner in Stunden der Gefahr geeignet ſein.

Der vornehme Römer liebte es, ſich aus dem Geräuſch der Weltſtadt zur Erholung zeitweiſe auf's Land zurückzuziehen. Hier entſtanden die herrlichſten, alle Bedürfniſſe befriedigenden Villen, zum Theil überaus prächtige, palaſtartige Bauwerke je nach dem Vermögensſtande des Beſitzers. Man wählte ihre Lage ſo, daſs ein möglichſt bequemer Naturgenuſs möglich war und baute nicht nur am Meeresufer, ſondern ſogar in das Meer hinein. Bilder in Pompeji aus der vierten Periode der dekorativen Kunſt zeigen uns derartige Anlagen in den mannigfachſten Variationen. Wir verdanken dem jüngeren Plinius die Beſchreibung zweier ſolcher Villen, deren Eigenthümer er war, der laurentiniſchen[1]) und der tuskiſchen.[2]) Die erſtere lag ganz hart am Meeresſtrande und war von Rom aus noch nach Beendigung der Tagesgeſchäfte zu erreichen. Sie bildete einen groſsen Komplex, welcher die mannigfachſten Räume und Anlagen umfaſste. Hier waren zu einem Ganzen vereinigt: Vorhallen, Höfe und Periſtyle, Wohn-, Schlaf- und Speiſezimmer, die zum Theil von den gebrochenen Wellen des Meeres beſpült wurden oder Ausſicht auf daſſelbe und die übrige Umgebung boten, Bibliothek- und Gemäldezimmer, Badeanlagen für warme und kalte Bäder mit Schwimmbaſſins, Spielſäle, Ausſichtsthürme, damit verbunden mit Blumen geſchmückte Terraſſen und ſchattige Spazierwege, Wein-, Baum- und Küchengärten und endlich die Wirth-

---

[1]) Plin. ep. II, 17.

[2]) Ebendaſelbſt V, 6.

ſchaftsräume mit den Sklavenwohnungen, Weinlagern und Vorrathskammern. Alle Werke dieſer Art belehren uns, wie neben dem Kunſtgenuſs der Naturgenuſs Bedürfniſs des vornehmen Römers der Kaiſerzeit geworden war. Die ungeheuren Trümmermaſſen der tiburtiniſchen Villa Hadrian's zeigen uns, in welcher Ausdehnung man dieſe Bauwerke herſtellte. Hier waren die verſchiedenartigſten Bauweiſen römiſcher Völker vertreten, italiſche, griechiſche und ägyptiſche neben einander. Abgeſehen von dieſer launenhaften Kombination von Bauwerken heterogener Geſtalt, blieb auch bei dieſen Bauten die Bauweiſe maſsgebend, welche wir in Pompeji kennen lernten. Auch die der Kaiſerpaläſte in Rom zeigt, ſo weit wir ſie zu erkennen vermögen, keine prinzipielle Verſchiedenheit von ihr. Nur übertraf ſelbſtverſtändlich deren Pracht und Gröſse alles bisher Dageweſene. Ein Kaiſer wollte den andern mit ſeinen Bauwerken überholen und Nero ſcheute ſich bekanntlich nicht, in teufliſcher Luſt Rom in Brand zu ſtecken, um anſtändig wohnen zu können; ſein »goldenes Haus« war ein Werk übermäſsiger Pracht. Auf koloſſalen Gewölben, wo es nöthig war, ſtiegen dieſe umfangreichen Werke auf, die gewaltigen Zeugen der Macht der Caeſaren und der Menge der beherrſchten Länder. Da ſie der Repräſentation dienen ſollten, muſsten ihre Räume dem entſprechend groſs angelegt werden. Das Tablinum im Palaſt der Flavier maſs 95 zu 120 Fuſs, der Mittelpunkt deſſelben, das Periſtyl, 160 zu 180 Fuſs. Die Kapellen der Wohnhäuſer wurden hier zu Tempeln und die ganzen Anlagen glichen eher prachtvollen Städten als Wohnungen des einzelnen Machthabers. Allein auch ihre Pracht hat den Stürmen der Zeit erliegen müſſen und nur ihre Trümmer gewähren noch ein impoſantes und überwältigendes Bild von Roms und der Caeſaren weltumfaſſender Macht. Am beſten erhalten iſt der in Form eines römiſchen Lagers erbaute Palaſt des Diokletian zu Spalato; er iſt beſonders intereſſant für uns, da er uns die direkte Verbindung des architravierten Bogenbaues mit dem Säulenbaue zeigt und dieſes

Motiv in Verbindung mit Konſolen auch dekorativ verwerthet. Der Geiſt einer neuen Zeit mit veränderter Gemüthsſtimmung kündigt ſich hier ſchon an. Es ſcheint beinahe, als ob dieſe gewaltigen Werke zur Verhüllung der inneren Zerriſſenheit des römiſchen Weltreiches dienen ſollten, denn je gröſser die letztere, um ſo maſsloſer werden die erſteren, bis ihre Trümmer plötzlich auch die Zertrümmerung des römiſchen Weltreiches anzeigen. Da die Bauweiſe dieſer Werke im Prinzipe nichts Neues darbietet, ſondern höchſtens die überhand nehmende Prinzipienloſigkeit offenbart, ſo ſchlieſsen wir mit ihnen die ſachliche Betrachtung der römiſchen Architektur.[1]) Ihre Bedeutung möge ein kurzer Rückblick nochmals in's rechte Licht ſetzen!

---

[1]) Näheres bei Lübke a. a. O. S. 219 etc. und in den Spezialwerken: R. Adams, Ruins of the palace of the emperor Diocletian at Spalato in Dalmatia. 1764. L. F. Caſſas, Voyage pittoresque de l'Istrie et de la Dalmatie, rédigé par J. Lavallie. Paris 1807. Reber, Die Ruinen Roms und der Campagna.

Schlufs.

Der Gedanke eines Weltreiches, welcher den Siegeszug Alexanders des Grofsen durch den Orient veranlafst hatte, war in dem Cäfarenreich verwirklicht und damit zugleich »die Befchränkung der hellenifchen Freiheit durch das fubjektive Mafs des national Menfchlichen«[1]) aufgehoben. Allein nur in diefer und durch diefe Befchränkung hatte das ganze hellenifche Leben in all feinen Zweigen fich entwickelt, fie war das einzige Gefetz alles Thuns und Handelns gewefen, und das neue Weltreich vermochte an ihrer Stelle für feine Mitglieder keine Form des Lebens zu finden, in welcher fie insgefammt zu einer grofsen geiftigen Einheit verknüpft waren. Rom fiegte und regierte durch die rohe Kraft der Söldnerheere, Rom erwarb durch Raub und Sklavenhände, und die Freiheit, welche fich an den Befitz des römifchen Bürgerrechtes knüpfte, blieb nach wie vor das Vorrecht einiger durch Geburt oder Glück Begünftigten. Der Werth der eigenen Arbeit und der Genufs des Selbfterrungenen war im Allgemeinen dem Römer der Kaiferzeit fremd und dadurch fehlte ihm auch das eigene künftlerifche Ideal, es fehlte die Begeifterung des Schaffens und die Wärme des Gemüths. Das weltbeherrfchende Rom konnte zwar der Kunft nicht entbehren; aber diefe Kunft war, wie auch unfere Betrachtung gelehrt hat, nicht die

---

1) Vergl. Abthlg. III, Architektonik der Hellenen, S. 317.

Schöpfung und das Eigenthum ſeines Herzens. Wie die einzelnen Völker des weiten Römerreiches nur neben einander beſtanden, ſo blieb auch ſeine Architektur, ſo raumbeherrſchend ſie auch auftreten mochte, im Grunde genommen bis auf wenige Ausnahmen ein bloſses Nebeneinander heterogener Elemente, deren Schönheit nicht wie die der helleniſchen Kunſt eine abſolute, ſondern nur eine durchaus relative iſt. Allein nach dem Untergange der Nationalitäten und der nationalen Kunſtweiſen konnte zunächſt nur ein gegenſeitiger Austausch des auf geiſtigem Gebiet Erworbenen ſtattfinden und die Kombination war ebenſo für die Kunſt wie für die Politik das einzige Mittel einer nur relativ neuen Schöpfung, ja, wie erſt die Verwiſchung der Völkergrenzen und die Berührung der ihren nationalen Lebensbedingungen entriſſenen heterogenen Elemente den humanen Gedanken der Brüderlichkeit als das einzig menſchenwürdige Prinzip des fernern Völkerlebens erzeugen und zur praktiſchen Geltung zu bringen vermochten, ſo konnte auch in der Architektur und in der Kunſt überhaupt erſt aus der verſtandesmäſsigen Kombination des bis dahin Geſchaffenen oder aus der Sichtung innerhalb des Chaos ein neues Kunſtprinzip ſich entwickeln. Die helleniſtiſche und römiſche Periode waren nothwendige Glieder in der geſchichtlichen Kette der Kunſt; ſie verknüpfen das nationale Alterthum mit dem Mittelalter und bergen in ihrem Schoſse den Samen, welcher durch die Befruchtung des chriſtlichen Gedankens zum Leben erweckt wurde.

Dieſe Nothwendigkeit der Kombination oder des Eklekticismus und dieſe vermittelnde Stellung, aus welcher die groſsen Schwächen reſultieren, berückſichtigend, können wir andererſeits auch die hohen Verdienſte der römiſchen Architektur nicht ohne Anerkennung laſſen.

Die helleniſche Kunſt, ſo vollendet ſie an und in ſich und ſo allgemein verſtändlich ihre Formen in ihrer oganiſchen Nothwendigkeit und Beſeelung auch ſein mochten, war doch noch zu eng mit dem politiſchen und religiöſen Leben und Treiben ver-

knüpft, als daſs ſie ohne Weiteres von weltumfaſſender Bedeutung hätte werden können. Am allerwenigſten war die doriſche Bauweiſe, die ſtreng nationale, geeignet, der ungebundeneren Phantaſie der aſiatiſchen, ägyptiſchen und auch italiſchen Völker zu dienen. Das Syſtem der helleniſchen Bauweiſe muſste gelockert, ihre kanoniſchen Formen muſsten freier und draſtiſcher behandelt werden, wenn beide den neuen und gröſseren Forderungen, wie die Profanarchitektur ſie ſtellt, genügen ſollten. Müſſen wir auf der einen Seite die hiermit verbundene traurige Nothwendigkeit des Verluſtes der helleniſchen Harmonie in der Kunſt bedauern, ſo dürfen wir auf der andern nicht vergeſſen, daſs die helleniſche Kunſt erſt hierdurch im Stande war, die Schranken des nationalen Lebens überſpringend, ihre kosmopolitiſche Miſſion zu erfüllen. Rom aber war es vorzugsweiſe, welches ihr nicht nur die Wege hierzu bahnte, ſondern ihr auch die Mittel und die Gelegenheit zu dieſer Erweiterung ihres Lebensgebietes verſchaffte, Rom war es auch, welches ihr die Brücke ſchlug zu den chriſtlichen Völkern des Abendlandes. Kurz, die helleniſch-römiſche Architektur hat den Vorzug vor der national-helleniſchen, daſs ſie kosmopolitiſcher Natur iſt, daſs ſie dem Menſchen als ſolchem und nicht bloſs dem nationalen Menſchen angehört.

Dieſe Durchbrechung der nationalen Schranken wurde vorzugsweiſe angebahnt durch die Uebertragung der helleniſchen Formenſprache auf die Profanarchitektur. Durch dieſe wurde der Kunſt ein unendlich weites Gebiet des Schaffens erſchloſſen, und wir haben geſehen, wie ſowohl die öffentlichen als auch die Privatbauten ſich im Schmucke helleniſcher Schönheit ausnehmen. Allein dieſem Verdienſte gegenüber werden wir die Schwächen der römiſchen Formen milde beurtheilen dürfen. Gewann doch auch das private Leben gerade hierdurch einen anmuthigeren und friedlicheren Charakter, als es bisher gehabt hatte, war ihm doch hierdurch erſt die Weihe der Kunſt gegeben und der Architektur neben dem Erhabenen der Weg zum Anmuthigen eröffnet.

Den Schwerpunkt der römifchen Architektur fanden wir in der Raumfchöpfung, und zwar fowohl in der Herftellung einzelner umfangreichen Räume zur Aufnahme einer gröfseren Menfchenmenge, wie in der Zufammenfetzung mehrerer zu verfchiedenen Zwecken beftimmter. Bei den letzteren insbefondere waren der Kompofition durch die Schwierigkeit der Licht- und Luftzuführung Schranken gefetzt, da das Glas zwar nicht unbekannt, aber fein Werth für den Hochbau noch nicht gefchätzt war. Das römifche Wohnhaus war das Refultat einer langen hiftorifchen Entwicklung; es hatte zudem feine Form aus den Bedürfniffen des Privatmannes und der Familie heraus entwickelt, und in diefen Relationen betrachtet, verdient es in feiner malerifchen inneren Erfcheinung unfere volle Anerkennung. Befremdend und abftofsend ift für uns nur der Mangel einer Façade. Es hängt diefer aber nicht etwa blofs zufammen mit der fpärlichen Anwendung des Glafes, fondern vorzugsweife mit der Stellung der Familie zum öffentlichen Leben. Innerhalb des Staates bildete jede Gens ein befonderes kleineres Ganze, wie diefes unter anderem auch in dem abgefchloffenen Begräbnifsplatz für diefelbe ausgedrückt ift. Daffelbe war der Fall mit der Familie, nachdem die Zufammengehörigkeit der Gentes gelockert war. Sie bildete mit ihren Kindern und Kindeskindern, mit Sklaven und Klienten einen kleinen Staat für fich, deffen Oberhaupt der Vater (pater familias) war, welcher hier mit patriarchalifchem Anfehen herrfchte. Diefe Abgefchloffenheit der Familie bedang die allfeitige Abgrenzung des römifchen Haufes, fie bedang ferner den Mangel an Durchbrechungen der Façadenmauern, an Fenftern, welche die Bewohner der modernen Wohnhäufer zu der Umgebung und zu dem Leben der Nachbarn in unmittelbare Beziehung bringen. Hätte der Römer das Bedürfnifs nach Licht und Luft von der Strafse her gehabt, fo hätte er ficherlich von dem Glafe einen umfangreicheren Gebrauch gemacht. In abgelegenen Villen wurde es übrigens häufiger verwendet, wie aus der oben zitierten Schilderung des Plinius hervorgeht, der eines einen

Hof umſchlieſsenden Säulenganges erwähnt, welcher gegen die Unbilden der Witterung mit Glasfenſtern verſchloſſen war. Damit iſt dargethan, daſs nicht bloſs in der Unkenntniſs von der Zweckmäſsigkeit des Glaſes die Urſache ſeiner geringen Verwendung zu ſuchen iſt, ſondern vorzugsweiſe auch in den beſonderen Verhältniſſen des Familienlebens. Dieſe als bedingend für den Wohnhausbau anerkennend, können wir dem römiſchen Wohnhaus den Charakter der Zweckmäſsigkeit und Schönheit nicht abſprechen. Seine Mängel aber ſpiegeln nur diejenigen des römiſchen Lebens wieder. —

Wir ſind hiermit an das Ende unſerer Betrachtung, ſoweit ſie dem Alterthume gilt, angelangt. Werfen wir einen Blick zurück auf den Orient und auf Hellas und vergleichen wir ihre Architekturformen mit denen Italiens, ſo werden wir jene, bald als bloſs im Motiv verwerthet, bald auch als direkte Nachahmung hier wiedererkennen. Den aſiatiſchen Terraſſenbau, die ägyptiſche Pyramide und den ägyptiſchen Säulenhof, die Ordnungen der Hellenen und den Gewölbebau und Dekorationsſtil der Diadochenzeit, endlich auch den Tempel der Etrusker — ſie alle finden wir gleichſam zu einem weltumfaſſenden Muſeum in Rom vereinigt, die Kunſtweiſen aller Zeiten und Völker der Kulturgeſchichte des Alterthums im engſten Rahmen neben einander. Es iſt wahr, daſs dieſes chaotiſche Gewirr der heterogenſten Erſcheinungen dem Forſcher wenig Erfreuliches bietet, wenn es auch für den bloſs genieſsenden Zuſchauer um ſo mehr des Bewunderungswerthen hat. Um ſo intereſſanter iſt es jedoch für jenen, den Elementen nachzuſpüren, in welchen die Keime der neuen auf Rom's Ruinen emporblühenden Kunſt enthalten ſind. Die folgende Abtheilung wird uns dieſe erfreulichere Arbeit gewähren.

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Adamy, Rudolf

Architektonik auf historischer und ästhetischer Grundlage

Bd.: 1,4

Hannover 1883
A.civ. 1 p-1,3/4
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11535945-8